worden, und im 18ten und 19ten Tact, allwo die Quinte *gis* oben lieget, *gis* *eis*. *cis* Dieser Griff möchte bisher noch ein wenig unbekant gewesen seyn, darum mache man sich ihn recht bekant. Weil übrigens im ersten Theil des Clavier-Spielers das ganze XIte Capitel des IVten Abschnitts von den dreyen Haupt-Accorden handelt, und auch daselbst §. 7. alle Accorde in Noten ausgesetzet sind, so weise einen Liebhaber dahin, um sich im Nothfall daselbst Raths zu erholen.

Vortheile, die aus diesen 6 Exempeln zu ziehen.

§. 18. Es ist mir dieses Capitel unter den Händen gewachsen, und ziemlich lang gerathen; deswegen habe der Exempel auch nicht mehr hersetzen wollen; in diesen 6 Exempeln kommen die gebräuchlichsten Accorde hinlänglich vor; wer nun aus dem ersten Theil die darin pag. 190 vorkommende 6 Lieder und dann diese 6 Exempel so geübet hat, daß er einen ieden Accord leicht und geschwinde treffen kan, der mag glauben, daß er schon ein wichtig Stück vom General-Baß gelernet, und daß er die andern Griffe, wobey sich eine 6, 7, 9 ꝛc. findet, gar bald werde machen lernen; nur recommendire einem Liebhaber, iederzeit acht zu haben, und zu sehen, was er unter seinen Accorden vor einen Haupt-Accord iedesmal habe, ob nemlich die Quinte, oder die Terzie, oder die Octave oben im kleinen Finger liege, damit diese drey Intervalla ihm recht bekant werden, und er seine Accorde nicht bloß nach dem Gehör machen lerne. Wolte etwa einer diesen meinen Aufsatz bey der Information gebrauchen, und seinen Discipel noch weiter in den Accorden, welche in fremden Ton-Arten vorkommen, üben, so könte man unmaßgeblich die 6 Lieder des ersten Theils in andere Töne transponiren, und zwar N. 1. aus *as dur*, N. 2. aus *es dur*, N. 3. aus *a dur*, N. 4. aus *c moll*, N. 5. aus *f dur*, und endlich N. 6. aus *b moll*. Hiedurch würde einer recht fertig werden, die Accorde geschwinde treffen zu lernen, und grossen Nutzen davon haben. Nun ist es Zeit, von den andern Intervallen und ihren Griffen auch zu handeln.

Worauf vornemlich dabey Acht zu haben.

Wie man sich noch weiter in den Accorden üben kan, durch eine Transposition in fremde Ton-Arten.

CAPUT IX.
Von der Sexte.

Von der Sexte.

§. 1. Wir haben anietzo von der Sexte, als der andern unvollkommenen Consonanz, zu reden, da wir denn zeigen wollen: wie mancherley die Sexte sey, wie sie zu erlernen, und wie sie gemeiniglich die Terzie und Octave zu ihren Neben-Ziffern habe.

Sie ist eine unvollkommene Consonanz.

§. 2. Wir haben Cap. IV. §. 5. 6. gesaget: daß die Sexte die zweyte unvollkommene Consonanz sey, und daß sie von der Quinte und

Octave,

Octave, als welche beyde vollkommene Consonanzien sind, nur darin unterschieden, daß sie der **Veränderung unterworfen**, das ist, grösser oder kleiner kan gemachet werden, als sie sich in der natürlichen Scala befindet. Weil nun die Terzie die erste unvollkommene Consonanz ist, die eben dergleichen Veränderung unterworfen ist; so ist im 7ten Cap. welches von der Terzie handelt, und zwar § 3 bis 7, schon deutlich von dieser Veränderung geredet; nemlich, woher sie entstehe, oder was dieselbe verursache, worin sie bestehe, und wie sie dem General-Baßisten angezeiget werde, wenn durch die Ziffer ein Strich, b oder ♮ gezogen ist. Hier weise ich nun meinen Leser wieder hin, und wo ihm allda noch etwas ein wenig undeutlich geblieben, das wird ihm vielleicht durch nachstehendes deutlich und begreiflich werden. Diese Stelle und die im VII. Capitel davon angeführte §§phi, werden wenigstens die ganze Sache deutlich machen, und mich einer weitern Wiederholung desselben bey der Abhandlung der Dissonanzien überheben.

weil sie der Veränderung unterworfen.

§. 3. Eine iede Ziffer über einer Baß-Note, es sey nun eine 6, 7, 4, 2, 9 2c. welche **ohne ein b oder Strich** stehet, ist *naturalis*, das ist, das Intervallum einer 6, 7, 4, 2, 9 2c. wird so genommen, wie es die Vorzeichnung der ✻✻ oder bb fordert, (vide Cap. VII. §. 3.) wenn aber ein Strich oder b durch eine Ziffer stehet, so ist sie accidentalis. Wir sehen hieraus, daß, wenn die Intervalla in den Griffen ohne Strich oder b stehen, man sie alsdenn also nimt, wie es das Sytema modi, oder die Vorzeichnung erfordert; wenn aber diejenigen Intervalla, welche von Natur klein sind, wegen der Ausweichung in eine andere Ton-Art, (die andere ✻ ✻ oder b b, als die Haupt-Ton-Art, daraus das Stück selbst ist, erfordert) um einen halben Ton **grösser** seyn sollen, als es das Systema modi, oder, als es die natürliche Scala der Ton-Art eines Stückes (vide Cap. II.) mit sich bringet; so wird alsdenn, nach der üblichsten Art, **ein Strich** durch die Ziffer gemacht, also:

Wie aus einem Intervallo naturali ein accidentale wird:

1) wenn ein Strich durch die Ziffer stehet,

2̸ 4̸ 5̸ 6̸ 7̸ 9̸

und sind alsdenn accidentales. Wir wollen denen, die kein Latein verstehen, zu gefallen, ihre Benennung nochmal hersetzen, als: 2̸ heißt Secunda maior, die grosse Secunde. (Durch die 3, wenn sie eine grosse Terzie bedeuten soll, macht man keinen Strich, sondern setzet an dessen Statt nur ein ✻ oder ♮, und heißt Tertia maior.) 4̸, Quarta maior (die grosse Quarte), 5̸, Quinta maior, die grosse Quinte (sie kommt aber selten vor, und wird alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt), 6̸, Sexta maior, die grosse Sexte, 7̸, Septima maior, die grosse Septime, und endlich 9̸, Nona maior, die grosse None.

Lateinische Benennung.

§. 4.

§. 4. Wenn aber der Neben-Ton, darin man ausweichet, erfordert, daß ein Intervallum um einen halben Ton niedriger oder kleiner seyn muß, als es das Systema modi, oder als es die natürliche Scala des Haupt-Tons, daraus ein Stück oder Lied ist, erfordert; so wird ein b durch die Ziffer gemacht, also:

2) wenn ein b durch die Ziffer stehet.

2♭ 4♭ 5♭ 6♭ ♭7 ♭9

und heissen sie alsdenn, wie folget: 2♭, Secunda minor, die kleine Secunde. (Die Tertia minor, die kleine Terzie, wird alsdenn durch ein blosses b über der Note angezeiget.) 4♭, Quarta minor, die kleine Quarte, oder Quarta perfecta, die vollkommene Quarte. 5♭, Quinta minor, die kleine Quinte, (wird auch genant Quinta falsa, die falsche Quinte, oder Quinta imperfecta, die unvollkommene Quinte; wird aber alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt). 6♭, Sexta minor, die kleine Sexte, ♭7, Septima minor, die kleine Septime, und endlich ♭9, Nona minor, die kleine None.

Lateinische Benennung.

§. 5. Weil nun aber ein ♮ um einen halben Ton erhöhet, wenn es ein im Systemate gezeichnetes oder sonst kurz vorhergegangenes b aufhebet; und dagegen erniedriget, wenn es ein ✱ (es mag nun im Systemate stehen, oder sonst in einer kurz vorhergegangenen Ziffer enthalten gewesen seyn) aufhebet: so erhöhet und erniedriget also ein ♮ die Ziffer oder das dadurch angezeigte Intervallum um einen halben Ton. Demnach ist 2♮ eine Secunda maior, wenn das ♮ hier ein b aufhebet; und eine Secunda minor, wenn es ein ✱ aufhebet. Das blosse einzele ♮, wenn es über einer Note stehet, zeiget eine Tertiam maiorem an, wenn es ein b aufhebet; und eine Tertiam minorem, wenn es ein ✱ aufhebet. 4♮ ist eine Quarta maior, wenn das ♮ ein b, und Quarta minor oder Quarta perfecta, wenn es ein ✱ aufhebet. 5♮ ist eine Quinta maior oder superflua, wenn es ein b aufhebet, hingegen eine Quinta falsa, wenn es ein ✱ aufhebet. 6♮ ist wiederum eine Sexta maior, wenn das ♮ ein b, und Sexta minor, wenn es ein ✱ aufgehoben. ♮7 Septima maior, wenn ein b aufgehoben, und Septima minor, wenn ein ✱ aufgehoben worden: und endlich ♮9 ist eine Nona maior, wenn das ♮ ein b, und Nona minor, wenn es ein ✱ aufgehoben.

3) Wie ein ♮ durch die Ziffer, selbige bald einen halben Ton erhöhet, bald erniedriget, und machet daherp eine doppelte Benennung.

§. 6. Wenn also weder Strich, b oder ♮ durch die 6 (oder irgend eine andere Zahl) stehet, so nimt man den Ton, der der sechste von derjenigen Note ist, darüber die Zahl stehet, also, wie er nach der Vorzeichnung ist. Hat dieser Ton daselbst ein ✱ oder b, so muß diß in Acht genommen werden, sonst fehlet man gar zu grob; hat dieser Ton aber weder ✱ noch b in der Vorzeichnung, so nimt man ihn, wie er von

Wie die Ziffern zu nehmen, welche weder Strich, ✱, b oder ♮ mit sich führen.

Natur ist. Diß gilt auch von allen andern Ziffern, welche bloß, d. i. ohne Strich, b oder ♮ stehen, welches wir hier ein für allemal wollen gesagt haben. Kurz, man hat sich Anfangs eben nicht viel zu bekümmern, ob man die grosse oder kleine Sexte habe, oder haben müsse, wenn man nur nicht wider die ** oder bb, welche zu Anfang eines Liedes oder Stückes vorgezeichnet stehen, handelt (vide pag. 88. §. 3.). Ich werde bey den Exempeln zuweilen hieran erinnern. Im Anfang, ehe des Lehrlings Gehör musicalisch geworden, wird hierin zwar oft gefehlet, wer aber nur seinen Fehler einsiehet und erkennet, mit dem wird es schon nach und nach besser gehen.

Von den vielerley Sexten.

§. 7. Es ist also, wie aus dem gesagten erhellet, eine Sexta maior und eine Sexta minor im General-Baß: hiezu kan noch kommen die Sexta superflua und Sexta diminuta, die man auch zuweilen antrift, sonderlich die Sexta superflua. Wir haben im VI. Cap. §. 11. da ein Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen angestellet worden, schon gesehen, wie die Sexte einen ganzen oder grossen halben Ton höher liege, als die Quinta perfecta, und daß die Sexta maior einen ganzen Ton, die Sexta minor aber einen grossen halben Ton höher liege, als die reine Quinte. Wer nun die Quinten fertig weiß, dem wird die Sexta nicht viel zu schaffen machen. Auf unserer Ton-Leiter pag. 17. sehen wir, daß die 6te Stufe einen Grad höher liegt, als die 5te. Dieses muß nun an allen Arten einer Sexte zu bemerken seyn, sie muß in Noten doch allezeit als eine Sexte aussehen, das ist, einen Grad höher als die Quinte geschrieben stehen, es mag diese Sexte nun groß (maior), oder klein (minor), übermässig groß (superflua), oder gar zu klein (diminuta, minor deficiens) seyn, wie aus beygefügten Noten erhellet, da die Grade im Noten-Plan mit Zahlen bemerket stehen:

Sonderlich von der grossen und kleinen Sexte.

Wie alle Sexten in Noten müssen aussehen.

Sexta maior. Sexta superflua. Sexta minor. Sexta diminuta.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Sie müssen den Raum einer 6 einnehmen.

§. 8. Hieraus erkennen wir, daß das Intervallum einer Sexte immer den Raum des sechsten Grades in Noten einnehmen muß, oder es ist keine Sexte mehr; als, da ist alhier zu *c* die Sexta superflua *ais*, diß *ais* ist nun auf unserm Claviere das *b*, wolte ich nun zu *c* das *b* auf der vierten Linie (vor *b* ein *b*) schreiben, so wäre es durchaus keine Sexta superflua mehr, sondern schon eine Septima minor. Nun möchte einer sagen: so ist ja die Sexta superflua und Septima minor zu *c* einerley Ton,

Wie die Septima minor von der Sexta superflua unterschieden,

Ton, nemlich *b* auf meinem Claviere; dem dienet zur Antwort: Es hat zwar die Sexta superflua und Septima minor zu *c* (und auch zu den andern Tönen) einerley Taste auf unserm Claviere, nemlich das *b*; von rechtswegen aber solten diese beyde Töne, *ais* und *b*, unterschieden seyn, und man müste eine aparte Taste zu *ais* und wieder eine besondere zu *b* haben, da denn die Septima minor zu *c*, nemlich *b*, ein wenig höher müste gestimmet werden, als die Sexta superflua zu *c*, nemlich *ais*, und alsdenn müste unser Clavier die so genante Subsemitonia haben (vide den ersten Theil im IVten Abschn. Cap. X. §. 3.), da nun aber dergleichen Claviere noch nicht eingeführet sind, auch vielleicht nimmer werden Mode werden, so muß das Clavier nun also gestimmet oder temperiret werden, daß das darauf liegende *b*, auch ein *ais* seyn kan, und sich (daß ich bey unserm *c* bleibe) eben so gut schicke, zu *c* eine Septima minor *b*, als eine Sexta superflua *ais*, abzugeben; weil aber diese beyde Intervalla einer 7 und 6 unterschiedene Neben-Ziffern haben, wie aus folgendem bald erhellen wird; so macht dieses, daß man solche nicht für einerley halten kan, wie sie es denn in der That auch nicht sind, ungeachtet sie einerley Taste unsers Claviers haben. Es könte eben auch die Sexta minor zu *c*, nemlich *as*, zu einer Quinta superflua von *c* gemacht werden, wenn nemlich vor *g* ein ✱ stünde, welches *gis* wäre: nun aber ist *gis* und *as* wiederum einerley Taste auf unserm Clavier; hier solte abermal ein Subsemitonium seyn, da denn das *as* ein wenig höher als *gis* seyn müste. Ob nun gleich die Taste unsers Claviers, welche die Quintam superfluam zu *c*, das *gis*, und die Sextam minorem, *as*, gibt, einerley ist: so machen doch die Neben-Ziffern hier einen grossen Unterscheid; denn die Quinta superflua hat nicht allein andere Neben-Ziffern, als die Sexta minor, sondern die Resolution, oder die darauf folgende Noten, sind auch sehr unterschieden. Ferner, die Sexta diminuta zu *cis* wäre gleich einer vollkommenen Quinte, wenn das *as* sonsten nur durch *gis* (vor *g* ein ✱) gezeichnet wäre: hier solte nun *as* und *gis* im Ton wieder ein wenig unterschieden seyn, diß ist aber auf unserm Claviere nicht anzutreffen, denn *as* und *gis* ist einerley Taste darauf; deswegen offenbaret sich der Unterscheid einer vollkommenen Quinte und verkleinerten Sexte wiederum durch die unterschiedene Neben-Stimmen und durch die darauf folgende Noten, als z. E. auf *gis* (zu *c* die Quinta superflua) folget *a*, auf *as* (zu *c* die Sexta minor) folget *g* oder *b*. Man hat also zu sehen auf den Raum, den ein Intervallum im Noten-System oder auf den 5 Linien und 4 Spatien einnimt, und darnach wird einem jeden Intervall der rechte Name gegeben. Ein kleines Exempel kan dieses alles erläutern.

durch die verschiedene Neben-Ziffern.

Wie die Sexta minor von der Quinta superflua unterschieden.

Wie die Sexta diminuta von der reinen Quinte unterschieden.

In Noten offenbaret sich der Unterscheid am besten.

Sext. mai. | VI. superfl. | VII. min. | VI. min. | V. superfl. | VI. dim. | V. perf.

Was im vorigen Exempel §. 7 lauter Sexten gewesen sind, daraus kan eine Septima minor, Vta superflua und Quinta perfecta werden. Wenn also zu *c* statt *ais*, *b* auf der 4ten Linie stehet, so ist es eine Septima minor: und wenn zu *c* statt *as* (als welches die Sexta minor ist) *gis*, vor *g* ein * stehet, so ist es zu *c* die Quinta superflua; zu *cis* aber ist *gis* eine reine Quinte, *as* aber eine Sexta diminuta. Hieraus siehet man den Unterscheid, wenn ein Semitonium auf unserm Claviere durch ein * oder b gemacht wird, und daß die doppelte Benennung der halben Töne so nöthig als nützlich ist.

Kurze Wiederholung des vorigen.

§. 9. Hieraus wird ein Liebhaber nun gesehen haben, wie die Intervalla nach dem Raum, den sie auf den 5 Linien einnehmen, benennet werden. Ein Raum von 5 Grad auf unsern Linien, als von der untersten bis zur dritten Linie, ist das Intervallum einer Quinte; 6 Grad auf unsern Linien, als von der untersten Linie bis zum dritten Spatio, ist das Intervallum einer 6te; 7 Grad auf denselben, als von der untersten bis zur 4ten Linie, gehören für die Septima (vide Cap. VI. §. 8. am Ende).

Wie die grosse Sexte unterschieden

Es liegt die Sexta maior also einen ganzen Ton höher, als die Quinta perfecta. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*, die Sexte aber zu *c* ist *a*; weil *a* nun einen ganzen Ton höher, als die Quinte *g*, lieget, so ist *a* eine Sexta maior zu *c*. Item, die Quinte zu *g* ist *d*, folglich ist die Sexte zu *g* das *e*; weil diß *e* nun abermal einen ganzen Ton höher liegt als *d*, so ist es wiederum die Sexta maior. Noch eins: Die Quinte zu *e* ist *b*, die natürliche Sexte ist *c* (wenn nemlich zu Anfang des Stücks oder Liedes vor *c* kein * vorgezeichnet stehet, alsdenn wäre die natürliche Sexte ~~zu e das cis~~) und zwar eine kleine Sexte; denn *c* liegt nur einen halben Ton höher als die Quinte *b*.

von der kleinen.

Wer also nur die Quinten kennet, der nimt denjenigen Ton zu seiner Sexte, der einen Ton höher als die Quinte lieget; hat nun dieser Ton, der die Sexte ist, ein * in der Vorzeichnung oder einen Strich durch die Ziffer, so lässet er dis * auch gelten in seiner Sexte; hat aber der Ton, der seine Sexte ausmachet, ein b im Systemate oder durch seine Ziffer, so wird diß abermal in Acht genommen; hat ferner der Ton, der über der Quinte lieget, im Systemate ein * oder b, und es stehet durch die Sexte ein Bequadrat ♮, so wirft er für dasmal das * oder b weg, als wenn es nicht da stünde. Kurz, nach der Quinte (die man zu allen Tönen perfect wissen muß) folget die Sexte: ob nun

Welche Sexte nun für iedesmal zu nehmen.

diese

diese die natürliche seyn soll, siehet man daran, wenn weder Strich, b oder ♮ dadurch gezogen; stehet aber ein * dadurch, so erhöhet er seine Sexte um einen halben Ton; stehet ein b dadurch, so erniedriget er sie um einen halben Ton; stehet nun ein ♮ dadurch, so wirft man das * oder b weg, welches entweder im Systemate, oder kurz vorher vor diesem Tone, welcher die Sexte ausmachet, gestanden.

Alle gebräuchliche Sexten,

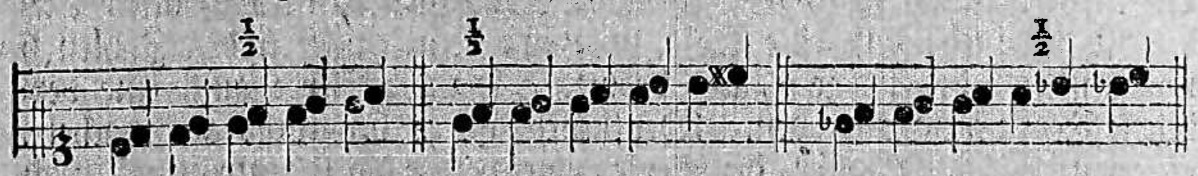
§. 10. Wir wollen die gebräuchlichsten grosse und kleine Sexten hieher setzen: die Sexta maior zu *c* ist *a* (einen Ton höher als die Quinte *g*), die Sexta maior zu *b* ist *gis* (einen Ton höher als die Quinte *fis*) zu *d* ist *b*, zu *e* ist *cis*, zu *f* ist *d*, zu *fis* ist *dis*, zu *g* ist *e*, zu *es* ist *c*. Die Sexta minor zu *e* ist *c*, zu *a* ist *f*, zu *b* ist *g*, zu *d* ist *b*, zu *g* ist *es*, zu *f* ist *des*, zu *c* ist *as*, zu *gis* ist *e*, zu *cis* ist *a*, und zu *dis* ist *h*. In Noten lassen sie so;

in Noten.

Grosse Sexten. Kleine Sexten.

Die grosse Sexte.

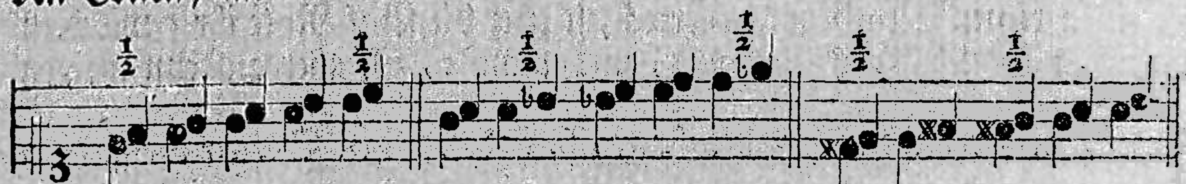
Wir wollen ferner zeigen, wie die Sexta maior bestehe aus vier ganzen und aus Einem grossen halben Ton, als:



Wenn wir alle grosse Sexten so wolten aussetzen, so würden wir finden: daß der halbe Ton bald im ersten, bald im 2ten, bald im 3ten, und bald im 4ten Grad kommen würde.

Die kleine Sexte.

Die kleine Sexte aber bestehet aus 3 ganzen und zween grossen halben Tönen, als:



Sexta superflua und diminuta.

§. 11. Diese beyderley Sexten nun, die grosse und die kleine, sind sehr gebräuchlich; die Sexta superflua, welche noch einen kleinen halben Ton grösser ist, als die Sexta maior, und die Sexta diminuta, welche noch einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die Sexta minor, kommen sehr wenig vor; deswegen wollen wir uns hiemit anietzo nicht aufhalten.

Wie die Sexte eine umgekehrte Terzie ist.

§. 12. Man spricht ferner auch, die Sexte sey nichts anders als eine umgekehrte Terzie, als z. E. die Terzie zu *c* ist *e*. Hier ist nun *c* der Grund- oder tiefste Ton; hingegen *e*, die Terzie zu *c*, ist um 3 Stufen höher. Kehre ich diese Terzie $\frac{e}{c}$ nun um, also, daß ich den obern Ton *e* unter *c*, und also zum Fundament-Ton mache, als $\frac{c}{e}$, so ist das *c* zu *e* eine Sexte; daher sagt man mit Recht: die Sexte sey eine umgekehrte Terzie. Denn wenn ich die §. 10. ausgesetzte grosse und kleine Sexten wolte umkehren, nemlich die oberste Note, die eben die Sexte ausmachet, eine Octave niedriger setzen, so wäre es alsdenn eine Terzie: und zwar, wenn die grosse Sexte umgekehret wird, so wird daraus eine kleine Terzie; kehret man aber die kleine Sexte um, so wird eine grosse Terzie daraus, wie hieraus erhellet:

Grosse Sexte macht eine kleine Terzie. Kleine Sexte macht eine grosse Terzie.

Wie die 6 leicht zu finden.

§. 13. Ich kan ferner die Sexte zu einem Ton auch leicht finden, wenn ich mir erst die Octave, die am leichtesten zu finden ist, zu meiner Baß-Note merke, und alsdenn von der 8 drey Tone rücklings rechne. Als $\bar{c}$ ist die Octave zu *c*, gehe ich nun 2 Grad zurück, nemlich also: $\bar{c}$ $\bar{h}$, $\bar{h}$ $\bar{a}$, so finde ich, daß $\bar{a}$ die Sexte zu *c* ist; denn zwischen den Zahlen 6 und 8 ist nur die einzige 7, und deswegen kan die Sexte auch eine verkehrte Terzie genant werden. Deutlicher läßt es sich nicht gut machen, es verursachet diese Ziffer, die Sexte, einem, der die Quinten weiß, auch nicht viel Mühe; sie kommt aber sehr oft vor, weil sie eine Consonanz ist, und aus der Verwechselung der Baß-Note eines Accords entspringet;

Wie der Sexten-Griff aus einem reinen Accorde entstehet.

als wenn ich im Discant $\frac{\bar{c}}{g}{e}$ habe, und im Baß *c* dazu anschlage, so habe ich einen reinen Accord zu *c*: verwechselt aber die Baß-Note ihr *c* mit dem untersten Ton meines Accordes, und nimt *e*, ich aber alsdenn meinen Griff $\bar{c}$ *g* *e* in der rechten Hand behalte, so habe ich den Sexten-Griff zu *e*.

Die Haupt-Ziffern stehen nur über dem Baß,

§. 14. Die drey Consonanzien, wovon im Vten, VIten und VIIten Capitel gehandelt worden, nemlich die 8, 5 und 3, sind die Intervalle, welche einen reinen Accord ausmachen (wovon das VIIIte Cap. gehandelt) und welche fast immer beysammen sind, also, daß, wenn nur eine 8 über einer Note stehet, man schon weiß, daß die 5 und 3 dazu müssen geschlagen

gen werden: oder wenn nur eine 3, *, b oder ♮ über einer Note stehet, so ist diß auch eine Anzeige eines reinen Accords, und daß die 8 und 5 mit dazu müssen genommen werden. Mit den andern Ziffern aber hat es eine andere Bewandniß. Es ist aus dem vorigen bekant, daß die rechte Hand, so oft es möglich ist, und wenn dadurch kein musicalisches Vitium (davon hernach etwas vorkommen soll) verursachet wird, immer drey Töne haben muß, die nun alle drey durch Zahlen über jeder Baß-Note von rechtswegen solten angezeiget seyn, so wüßte man gewiß, was man vor Intervalla in der rechten Hand zur Baß-Note nehmen solte; allein, um des vielen Schreibens überhoben zu seyn, so werden nicht alle Neben-Ziffern, wie man sie nennet, immer mit darüber gesetzt, sondern nur die Haupt-Ziffer, oder Haupt-Ziffern. Indessen aber gibt man Regeln, die einen lehren, was für Neben-Ziffern zu dieser oder jener über einer Note stehenden Ziffer oder Ziffern noch müssen genommen werden, als da heißt es: zur Sexte gehöret die Terzie und Octave, zur 2 gehöret 6 und 4, zur 7 gehöret 5 und 3 rc. davon zu seiner Zeit das nöthige vorkommen wird. Es ist auch viel commoder, als wenn man alle Neben-Ziffern, die zu einer übergeschriebenen Haupt-Ziffer gehören, solte drüber schreiben. Die Ziffern überhaupt, wenn man sie in andern als in eigentlichen Rechen-Büchern etwas häufig gedruckt siehet, haben doch das Unglück, daß sie bey Unwissenden, oder bey solchen Leuten, die keine Liebhaber der Rechen-Kunst sind, als Zeichen einer schweren und verdrießlichen Abhandlung oder Lehr-Art angesehen werden: schriebe man nun aber gleich alle Ziffern drüber, so würde doch die Erlernung des General-Basses dadurch nicht erleichtert werden; man könte die Haupt-Ziffer von denen Neben-Ziffern auch nicht unterscheiden. Die wenigen Regeln nun, die man deswegen nöthig zu wissen hat, ersparen einem viele Mühe, befreyen einen von vielen Druck- und Schreib-Fehlern, und sind dabey bald gelernet.

Die dazu gehörigen Ziffern werden auswendig gelernet.

Ziffern erwecken oft bey Unwissenden Unwillen.

§. 15. Wir bemerken deswegen alhier, daß zur 6 (sie mag nun mit oder ohne Strich, b oder ♮ stehen) die 3 und 8 gehöret. Es ist also der Unterscheid eines Sexten-Griffes vom reinen Accord sehr geringe, denn statt der zum reinen Accord gehörigen Quinte, wird nur die Sexte genommen, 3 und 8 bleiben (vide 1. Theil IV. Abschn. Cap. XIV. §. 5.) da ferner eine Sexte eine umgekehrte Terzie ist, wie §. 12. und 13. gezeiget worden, so darf man sich nur vorstellen, als stünde die Baß-Note, darüber die 6 stehet, eine Terzie tiefer, und erforderte einen reinen Accord, als z. E. im Baß stünde über *e* eine 6. Könte ich nun noch nicht mit dem Sexten-Griff fertig werden, so stellte ich mir nur vor, daß meine Baß-Note *e* eine Terzie tiefer, nemlich ins *c*, stünde, und daß ich dazu den reinen Accord schlagen solte, wie im 13ten §pho davon schon ein Exempel

Zur 6 gehöret 3 und 8.

Vortheile, den ganzen Sexten-Griff bald zu finden.

pel gegeben worden. Wenn ferner die Baß-Note *H* eine 6 über sich hätte, und die Discant-Note hiesse auch *h*, so dächte ich nur, wie der reine Accord zu dem Tone, der eine Terzie tiefer als *H* lieget, nemlich *G*, wäre, den schlage ich nur dreiste an, denn der reine Accord zu *G* und ein Sexten-Griff zu *H* haben einerley Töne in der rechten Hand. Dahero es denn auch kömmt, daß keine Sexten-Griffe leichter zu treffen sind, als diejenigen, darinnen die rechte Hand die Töne des vorigen reinen Accords behält. Wann also vor derjenigen Note, welche die 6 hat, eine Note stehet, die den reinen Accord hat, und dabey eine Terzie tiefer ist, so ist gar keine Kunst beym Sexten-Griff, sondern der reine Accord zur vorigen Note ist, wenn der Baß nemlich um eine Terzie steiget, auch der Sexten-Griff ganz ungeändert. Oft gehet, nach dem Sexten-Griff, der Baß auch wieder zu seiner ersten Note zurück, nemlich eine Terzie tiefer, als diejenige Note, welche die 6 hatte, oder auch zuweilen eine Terzie höher: in diesen beyden Fällen darf ich nur zum Sexten-Griff den vorher angeschlagenen reinen Accord wieder anschlagen. Weil dergleichen Sätze sehr oft vorkommen, so wollen wir ein klein Exempel davon hersetzen, und die oberste Stimme darüber schreiben, auch im Anfangs-Accord zu *c* die Terzie oben nehmen.

Wie der ganze Sexten-Griff oft schon im vorigen Griff lieget.

In einem Exempel gezeiget.



Bey Uebung dieses Exempels ist zu merken, was eben von den Sexten-Griffen gesagt worden, nur ein einzigsmal, nemlich im 10ten Tact, da das vorhergehende *e* die Tertiam maiorem über sich hat, lieget der Sexten-Griff nicht vorher (man saget: der Griff, oder das und das Intervallum, lieget vorher, wann entweder der ganze Griff, oder ein, oder zwey Intervalla, davon, schon im vorhergegangenen Griffe enthalten gewesen); er kommt aber gleich nachhero bey *A* vor, denn der Sexten-Griff zu *c* ist eben wie der reine Accord zu *A*.

Was das heisse: vorher-liegen.

§. 16. Was wir im 8ten Capitel §. 2. vom reinen Accord gesaget, daß er dreymal könte verändert werden, das gilt nun auch beym Sexten-Griff, ja bey allen noch vorkommenden Intervallen; es kan also ein ieder Sexten-Griff dreymal verändert werden, nemlich, wenn die 6te, oder 8ve, oder die Terzie oben lieget. Wir finden in unserm Exempel die 6te nur zweymal oben liegen (wenn nemlich die Discant-Note die 6 ist), nemlich im 13ten und 14ten Tact. Die Terzie lieget alhier dreymal oben, nemlich im 2ten, 5ten und 7ten Tact; die Octave lieget hier auch dreymal oben, nemlich im ersten, 6ten und 10ten Tact. Weil nun viel daran gelegen, daß einem der Sexten-Griff, nach seiner dreyfachen Veränderung, wohl bekant werde; so wollen wir die Ober-Stimme (oder den Discant) dieses Exempels verändern, und da wir vorhero bey dem ersten Ton *c* mit der Terzie angefangen, so wollen wir aniezo mit der Octave anfangen, da denn die rechte Hand fast lauter andere Noten hat:

Wie ein ieder Sexten-Griff dreymal kan verändert werden.



Das vorige Exempel, mit der 8 oben.



Hier kommen nur zwey Veränderungen des Sexten-Griffes vor. Die Sexte lieget dreymal, nemlich im 1. 6. und 10ten Tact oben, die 8ve hingegen fünfmal, nemlich im 2. 5. 7. 13. und 14ten Tact, und die Terzie finden wir hier gar nicht oben.

Eben dieses Exempel, wenn die 5 oben lieget.

§. 17. Nun wollen wir gleichfalls mit der Quinte zu c (als aus welchem Tone das Stück ist) anfangen, und sehen, wie die Ober-Stimme alsdenn ausfällt.



Wie diese drey Exempel fleissig zu üben.

Hie kommt nun die 6 dreymal oben liegend vor, als im 2. 5 und 7ten Tact. Die Terzie finden wir hier fünfmal oben liegend, als im 1. 6. 10. 13. und 14ten Tact. Die Octave hingegen gar nicht oben. Diese drey Exem-

Exempel sind nun, weil sie sehr leicht, und nur wenig vom Accorden-Exempel unterschieden sind, eine gute Uebung für einen Liebhaber, woraus er, wenn er mit Attention spielet, den Sexten-Griff nach allen seinen dreyen Veränderungen schon ziemlich erlernen wird; er spiele aber, wie gesagt, mit Bedacht, das ist, er sehe fleissig zu, in welcher Stimme oder in welchem Finger der rechten Hand er zum Sexten-Griff die Sexte, Terzie oder Octave habe; er bemühe sich, es nach und nach ein wenig Tact-mässig spielen zu lernen: drey Viertel-Tact hat doch eine bekante Bewegungs-Art an sich. In diesen Exempeln nun wäre die 6 nicht unumgänglich nöthig gewesen, sondern man hätte statt der Note, die die 6 über sich hat, die vorige Baß-Note mit einem reinen Accorde stehen lassen können, als statt *e*, mit der 6 im ersten Tact, hätte die Baß-Note *c* bleiben können; statt *h* im andern Tact hätte *g* bleiben können, und so weiter. Der Herr Sorge schreibt im andern Theil seines Vorgemachs Cap. II. §. 4: „**Der Sexten-Accord dienet vornemlich dazu, damit der Baß eines Stückes nicht immer mehrentheils in springenden Intervallen einher treten dürfe, sondern mit feinen melodischen Graden einher gehen, und abwechseln könne.**„

Wie der Sexten-Griff zierlich statt eines reinen Accordes stehet.

§. 18. Es trift aber mit dem Sexten-Griff nicht allezeit so ein, daß er im vorigen Griff immer, selbst nach seinen zwey Neben-Ziffern, gelegen: denn zuweilen liegt nicht Ein Ton davon vorher; oft aber lieget die Sexte allein im vorigen Griff oben oder unten, als:

Oft liegt nur vom Sexten-Griff bloß die Sexte im vorigen Griff.



Wenn aber der Baß gradatim (wie hier um einen halben Ton) herunter gehet, und der Discant entweder stehen bleibet, das ist, seine vorige Note behält, oder mit dem Baß gradatim herunter gehet; so kan gar leicht ein musicalisches Vitium begangen werden: denn wenn man alsdenn so, wie obenstehende Sätze ausgesetzet sind, verfahren wolte, so würde man im erstern Fall, da die 6 oben lieget, in der Tenor-Stimme (ist der unterste Ton des Griffes) mit dem Baß in Octaven gehen; im andern

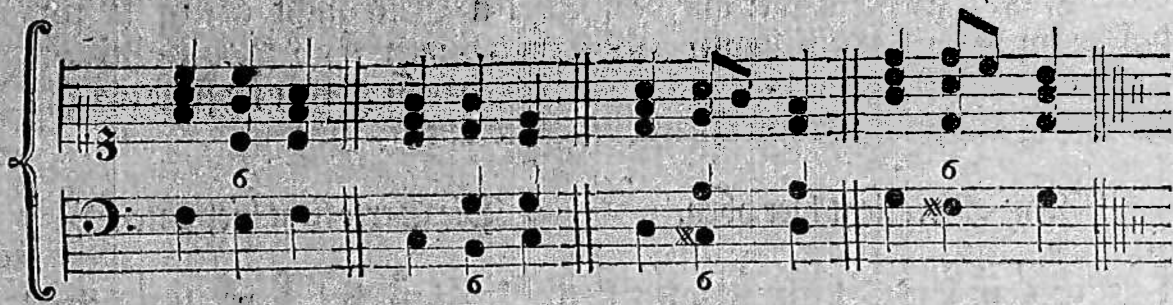
Beym Sexten-Griff ist leicht ein musicalisches Vitium zu machen.

andern Fall, da die Sexte unten lieget, würde man im Alt (ist der mittelste Ton im Griff) mit dem Baß in Octaven fortgehen, wie aus den Noten hier deutlich zu sehen (vide Cap. V. §. 4. die letzte Hälfte). Als, da hat in den Sätzen, da die Sexte unten lieget, die mittelste Note des Griffes mit dem Baß einerley Töne, welches klar genug zu ersehen; und in den Sätzen, da die Sexte oben lieget, hat die unterste Stimme der rechten Hand einerley Noten mit dem Baß: diß wäre nun ein offenbares und grobes Vitium (oder grosser Fehler) beym General-Baß-Spielen, davon zu desto mehrerer Erläuterung und Warnung hie und da Anzeige geschehen wird. Denn **es ist nicht erlaubt, daß eine von den dreyen Stimmen der rechten Hand zweymal nacheinander die Baß-Noten in Octaven repetire oder mitmache.** Deswegen muß nun in solchen Fällen die Octave beym Sexten-Griff wegbleiben; und damit nun die rechte Hand doch drey Stimmen bekommen möge, so wird die Sexte, wenn sie nemlich oben lieget, verdoppelt, das heißt, sie wird nochmals, nemlich um eine Octave tiefer, mitgenommen, sonderlich, wenn der Discant nach dem Sexten-Griff um eine Terzie fällt, dahero wären die vorigen ausgesetzten Griffe falsch, und müßten so stehen, wenn die Sexte, wie hier, oben lieget.

Worin es bestehet.

Dahero bleibt nun die 8 beym Sexten-Griff oft weg, und man verdoppelt

entweder die Sexte,



oder die Terzie.

Liegt aber die Sexte unten, und der Baß gehet einen Grad herauf oder herunter, so wird im Griff der rechten Hand bey der 6 die Terzie verdoppelt, also würden die Sätze, da die Sexte unten lieget, also stehen müssen:



Ein

Erinnerung. Ein Anfänger, oder ein Knabe, der noch keine Octave greifen kan, hat sich mit der Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff noch nicht zu bemühen, der läßt allhier nur die Octave weg.

Beschluß dieses Capitels. §. 19. Nachdem nun kürzlich angezeiget, wie man die Octave bey der 6 nicht immer mitnehmen darf, und wie man an deren Statt bald die Sexte oder Terzie verdoppeln kan (von welcher Verdoppelung weiter hin mehr vorkommen wird); so wird es Zeit seyn, einem Liebhaber einige Lieder-Melodien vorzulegen, darin er das erlernte zur Ausübung bringen kan; ich werde solche Melodien wieder aus dem **grossen Hallischen Gesangbuche**, welches in Halle im Waysenhause ediret, und allda allezeit zu bekommen ist, nehmen, und hinter ieder Melodie noch ein und anderes Lied aus demselben Buche anzeigen, dessen Melodie eben so leicht ist, und zur Uebung auch kan gespielet werden.

CAPVT X.
Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen.

Beschaffenheit dieser Lieder und der hinzugefügten Anmerkungen. §. 1. In den sechs Liedern dieses Capitels wird nichts vorkommen, als wovon in diesem Abschnitte nicht schon ein hinlänglicher Unterricht ertheilet worden; solte sich aber etwas, wovon noch nichts erwähnet worden, darin hervorthun, so werde solches in den Anmerkungen einer ieden Melodie anzeigen und erklären. Sonsten werden die Anmerkungen eine Erinnerung und Anzeige des schon gesagten geben, die Spielung der Melodie zu erleichtern, und verschiedene Stücke, die beym General-Baß vorkommen, anzeigen und erklären. So oft in diesen 6 Liedern die Octave bey der Sexte ein Vitium (oder Fehler) verursachet, habe daselbst im Discant die zu machende Töne ausgeschrieben; hie muß nun einer fein nachsehen, damit er selber einsehen lernet, daß der Fehler zweyer nach einander folgender Octaven würde in den Mittel-Stimmen begangen worden seyn, wenn man die Octave nicht ausgelassen.

Das erste Lied ist aus *a moll*. §. 2. Die erste Probe, woran man probiren kan, wie fertig man im Treffen eines Accordes und im Sexten-Griff durch die Lesung der vorgegangenen Capitel geworden, mag aus *a moll* seyn; wer nun die im achten und neunten Capitel gegebene Exempel fein geübet hat, also, daß er eine gewisse Fertigkeit, sie zu spielen, erlanget hat, dem wird nicht allein diß Lied, sondern auch die 5 folgende, leicht zu spielen seyn. Die kleinen Zahlen bey iedem Tact zählen selbige ab, um die in den Anmerkungen citirte Tacte ohne Mühe bald finden zu können.

§. 3. No. 1. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen 2c.
Num. 976.



Anmerkungen.

Anmerkungen: 1. Warum der Baß hier ein wenig geändert worden.

1) Wer dieses Lied im Hallischen Gesangbuche selbst nachschlägt, der wird im Baß hie und da eine kleine Aenderung finden; dieses ist nun deswegen geschehen, damit ich einem Liebhaber nichts möchte vorlegen zu spielen, als wovon er schon im vorhergegangenen unterrichtet worden. Weil nun unsere ganze Abhandlung, nach einigem allgemeinen Unterricht vom General-Baß, bishero noch nichts weiters in sich gehalten, als die

Lehre

Lehre von den Consonanzien, nemlich von der Octave, Quinte, Terzie und Sexte: so kommen hier auch keine andere Griffe vor, als solche, die aus der Zusammensetzung der Consonanzien bestehen.

2) Die Bogen, welche im Discant über zwey Noten stehen, zeigen an, daß zwey Töne auf Einer Sylbe des Liedes müssen gesungen werden; stehen hier aber im Basse über zwey Noten Bogen, so zeiget solches an, daß die letzte Note ohne Griff im Baß ganz allein soll gespielet werden, und das heisset, die Note **gehet durch**, d. i. es wird kein Griff aufs neue dazu geschlagen, wie solche durchgehende Noten im Baß allhier im 8ten, 16ten und 17ten Tact vorkommen; zu solchen durchgehenden Noten kan auch die mittelste Note des 12ten und 13ten Tactes gerechnet werden, allwo sich der Sexten-Griff zu *c̄* und *b* schon im vorhergegangenen Accorde zu *a* und *g* befindet: weil nun der Discant zu *a* einen halben Tact hat, und der Sexten-Griff schon im Accord zu *a* enthalten ist, so bleibet der Griff zu *a* liegen, und *c* schläget nach. Gleiche Bewandniß hat es auch im 13ten Tact. Die Achtel des Discants im letzten Satz erfordern auch nur so viel Griffe als der Baß Noten hat, nemlich zum ersten *d* liegt im Accord die Terzie *f̄* oben, und *ē* gehet mit dem kleinen Finger allein nach, zum andern *d* im Baß lieget die Octave *d̄* oben, und *c̄* wird allein nachgeschlagen. Im dritten Tact aber hat der Discant hinter *ā* ein Punct, diß Punct hat nun *ā* um die Hälfte, (hier nemlich um ein Achtel) verlängert, deswegen bleibt der Accord zu *a* auch um drey Achtel liegen, machet der Baß also zum Griff *A* und zum Punct das *a* allein, da denn die rechte Hand stille lieget, und das *f̄* wird alsdenn mit dem kleinen Finger allein angeschlagen; diß ist zu merken, weil dergleichen bey Liedern viel vorfällt.

2) Der Bogen zeiget eine durchgehende Note an.

Vom Punct im Discant.

3) Was den ambitum oder die Ausweichung dieses Liedes in eine andere Ton-Art betrift, so weicht es im 13ten Tact in *c dur* aus, und bleibet darin bis im 16ten Tact, wo es wieder in *a moll* gehet. Wir finden in diesem Liede allezeit *gis* oder ein ✳ vor *g*, es mag nun im Discant, Baß, oder in den Mittel-Stimmen der rechten Hand vorkommen. Wenn es in den Mittel-Stimmen soll seyn, so finden wir über *e* im Baß ein ✳ (welches die Tertia maior zu *e*, nemlich *gis* ist) oder über *b* eine Sexta maior 6 (welches wieder *gis* ist); ausgenommen der 13te, 14te und 15te Tact, da im 13ten und 15ten Tact der Baß *g* hat, und im 14ten Tact, da das *g* im Accord zu *c* enthalten ist. Daß nun hier das *gis* so viel vorkömmt, zeiget an, daß das Lied fast allezeit in *a moll* bleibet; denn *gis* ist das Semitonium unterwerts von *a*, welches sich in *a moll* muß hören lassen (vide Cap. II. §. 21. 22.).

3) Von der Ausweichung dieses Liedes.

4) Zu

4) Es hat lauter Terzien ohne * oder b, ausgenommen das * über e.

4) Zu denen hierin befindlichen reinen Accorden wird allezeit die vollkommene reine Quinte mit der natürlichen Terzie genommen, und weil sich hier kein * oder b in der Vorzeichnung zu Anfang des Liedes befindet, so bestehet die natürliche Terzie auch aus keinem so genanten Semitonio. Doch merket man sich das *, welches hier achtmal über *e* zu finden; diß * zeiget nun die Tertiam maiorem zu *e* an, (Cap. VII. §. 6.), ich setze derowegen vor der natürlichen Terzie zu *e*, nemlich vor *g*, ein *, und nehme im Accord zu *e* (so oft hier oder auch in andern Liedern ein * darüber stehet) die Terzie major *gis* statt *g*. So lang ein iedes Lied oder Stück in *a moll* sich aufhält, wird man finden, daß über *e* ein * und über *b* eine Sexte major stehet. Diß letztere merke man sich, denn es wird davon hernach ein mehreres vorkommen.

5) Was der Strich durch die 6 bedeutet.

5) Wir finden in diesem Liede die Sexte auch verschiedene mal, und zwar zweymal, daß ein zarter Strich (der im Drucken der Noten nicht immer so deutlich seyn kan, als in geschriebenen Noten) dadurch stehet, als im ersten und 9ten Tact stehet über *b*, 6. Was der Strich durch die 6 anzeige, davon stehe Cap. VII. §. 6. und Cap. IX. §. 3. Es bedeutet nemlich der Strich durch die 6, daß die natürliche Sexte zu *b*, nemlich *g*, durch ein * um einen halben Ton muß erhöhet werden, und daß man statt *g* das *gis* nehmen soll, als welches *gis* sich in *a moll* muß hören lassen, wie in den beyden vorigen Anmerkungen gesagt worden.

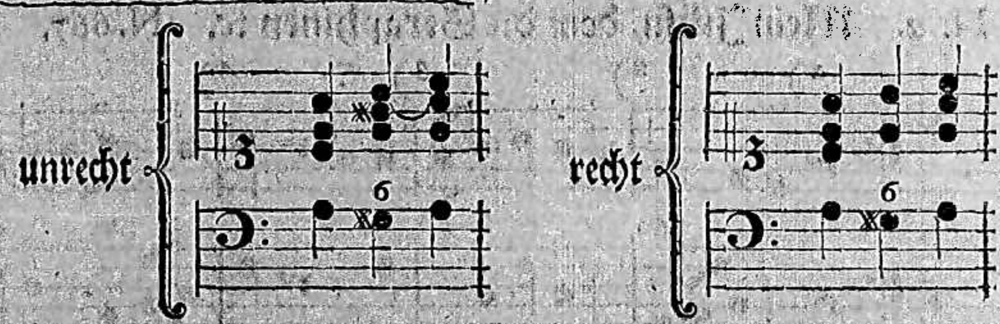
6) Von den Sexten-Griffen unsers Liedes.

6) Daß zu der Sexte die 3 und 8 gehöret, wie im vorigen Capitel §. 15 gesaget worden, ist hier wohl zu merken: dreymal, nemlich im 1ten, 6ten und 11ten Tact, muß die Octave wegbleiben, davon in der folgenden Anmerkung. Die dreyfache Veränderung eines Sexten-Accordes (vide Cap. IX. §. 16.) kömmt hier auch vor. Die Terzie lieget hier im 1, 6, 11 und 13ten Tact oben; die Sexte lieget im 1, 3, 5, 8, 9 und 17ten Tact oben, und die Octave im 9, 12 und 16ten Tact. Es kommt hier auch im 11, 12 und 13ten Tact der Fall vor, davon Cap. IX. §. 15. erwähnet worden, daß nemlich der Baß eine Terzie steiget, und auch wieder eine Terzie fällt, da denn der ganze Sexten-Griff schon lieget; im 12 und 13 Tact wird zwar der Sexten-Griff nicht aufs neue wieder angeschlagen (wovon die 2te Anmerkung schon etwas gemeldet) weil der Discant einen halben Tact hat; indessen muß ich doch wissen, ob in solchen Fällen, da der Discant stehen bleibt, und der Baß fortgehet, der Griff im vorigen gelegen, oder ob in den Mittel-Partien oder Stimmen auch ein oder die andere Note zu ändern ist, wie hernach davon Exempel vorkommen werden. Hier aber ist nichts zu ändern, denn der reine Accord zu *a* ist auch ein Sexten-Griff zu *c*, und der reine Accord zu *g* ist auch der Sexten-Griff zu *b*.

7) Im

7) Im vorigen Capitel §. 18. haben wir gesagt, daß beym Sexten-Griff die Octave zuweilen ausbleiben muß, und daß die rechte Hand alsdenn entweder nur 2 Töne nimt, oder die 6 oder 3 verdoppelt, wie solches aus den davon gegebenen Exempeln erhellet. Dieses finden wir nun hier im 6ten Tact, daselbst gehen die beyden letzten Noten des Discants und Basses mit einander hinauf. Wenn ich nun bey *gis*, welches die 6 über sich hat, allhier im Discant zum Sexten-Griff die Octave *gis* mitnehmen wolte, so ginge die Mittel-Stimme, und zwar der Alt (vide Cap. III. §. 2.) zweymal mit dem Baß in Octaven, als:

7) Wie die Octave nicht allezeit zum Sexten-Griff kan genommen werden.



Nun ist schon im ersten Theil meines Clavier-Spielers im IVten Abschnitt Cap. XIV. §. 14. diese zur Unzeit mitgenommene Octave beym Sexten-Griff durch verschiedene Exempel angezeiget und die Regel gegeben worden: **daß niemals zwey Stimmen in Quinten und Octaven mit einander fortgehen dürfen.** Im vorigen IXten Capitel §. 18. ist auch schon von diesem Verbot der Octaven gehandelt worden. Hier habe ich nun den Sexten-Griff, wo keine Octave bey genommen werden darf, ausgesetzet, welches man denn auch in den folgenden 5 Liedern so finden wird. Man darf auch bey diesem Liede im 1ten und 11ten Tact die Octave *gis* nicht mitnehmen. vide Cap. XVII. §. 13.

Vom Octaven-Verbot.

8) Wir finden allhier im dritten Tact des Basses über das *d* zwey Ziffern, nemlich 6 5 hinter einander. Es ist schon im IIIten Cap. §. 9. angemerket, daß alle Ziffern, welche **über einander** stehen (dergleichen hier aber nicht sind) **zugleich** angeschlagen werden, und daß wenn Eine Note (wie hier unser *d* ist) mit zwey Zahlen (wie hier 6 5) **nacheinander** stehend gefunden wird, alsdenn solche Intervalla auch **nacheinander** angeschlagen werden; solches muß nun hier im 3ten Tact bey *d* geschehen. Man schlägt also zu *d* erstlich, wie gewöhnlich, die Sexte mit der Terzie und Octave an: drauf nimt man statt *h*, als welches die Sexte zu *d* gewesen, die Quinte zu *d*, welches *a* ist, und sich auch im Discant befindet, lässet *f* und *d* liegen; denn diese beyde Töne dürfen eben nicht noch einmal angeschlagen werden.

8) Von Ziffern über- und hinter einander stehend; wie damit umzugehen.

9) Anzeige noch anderer Lieder aus *a moll*.

9) Einem Liebhaber, der nicht eher verlanget weiter zu gehen, als bis er das vorige wohl gefaßt und geübet hat, will noch ein paar Lieder, und zwar aus eben diesem *a moll*, aus dem Hallischen Gesang-Buche anzeigen, worinnen auch kein Griff vorkömmt, der ihm noch könte unbekant seyn. Als da ist nun N. 82. das Lied: Ein Kind geborn zu Bethlehem 2c. und N. 613. Erbarm dich mein, o HErre GOtt 2c.

Das andere Lied aus *f dur*.

§. 4. Wir gehen nun zum folgenden Liede, welches aus *f dur* seyn soll; wo die Octave nicht bey der Sexte seyn darf, da wollen wir den Griff aussetzen, und in den Anmerkungen das nöthige anzeigen.

N. 2. Mein JEsu, dem die Seraphinen 2c. N. 667.



Anmer=

Anmerkungen.

1) Weil diß Lied aus *f dur* ist, so hat es in seiner Vorzeichnung vor *b* ein b haben müssen (Cap. II. §. 9. am Ende), welches b dann so wol in den beyden äussersten Stimmen, nemlich im Discant und Baß, als auch in den Mittel-Stimmen der rechten Hand muß observiret werden. Es bleibt aber nicht immer in *f dur*, sondern schliesset im andern Satz in *c dur*. Der vierte Satz ist auch aus *c dur*. Diß kan man sehen an dem ♮ über *g*, und an dem ♮, welches im vierten Satz im Discant vor *b* stehet. Diß ♮ über *g* ist nun die Tertia maior accidentalis (Cap. VII. §. 3.) zu *g*, denn weil das ♮ hier ein b aufhebet, so wird die natürlich kleine Terzie (das b) um einen halben Ton erhöhet (Cap. IX. §. 5.), und wird dahero aus der Terzie minor *b* die Terzie major *h*. Diß *h* ist nun das Semitonium unterwerts zu *c dur*. Weil im 5ten Satz das *b* wieder vorkommt, so ist die Melodie wieder in *f dur*, allein im Schlusse dieses Satzes kommt doch wieder *c dur*, da nemlich über *d* eine 6 mit einem ♮ stehet, welche Sexta maior accidentalis zu *d* das *h* ist, welches das Semitonium unterwerts in *c dur* ist. Ferner finden wir hier zweymal über *A* ein *, welches die Terzie major zu *A*, nemlich *cis*, anzeiget; *cis* aber ist das Semitonium unterwerts zu *d*: daraus möchte man nun schliessen, die Melodie wiche in *d moll* aus; weil aber an beyden Stellen das *cis* bald wieder verlassen und *c* genommen wird, denn über *e* im vierten Tact stehet die natürliche 6, welche *c* ist, und im sechsten Tact hat die letzte Baß-Note selbst ein *c*; so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung von kurzer Dauer, die sich nur oft allein auf die folgende Note beziehet; sie ist aber artig. Man nehme z. E. statt *cis* das *c* zu *a*, so wird man finden, wie lahm es gleichsam klingt, die Tertia maior aber erhebt hier die Melodie, und ist auch vollkommener, als die Tertia minor (vide Cap. IV. §. 6. am Ende), deswegen findet man nun dergleichen kurze zierliche Ausweichungen bey Liedern sehr oft.

Anmerkungen: 1) Von der Ausweichung dieses Liedes, und woran sie zu erkennen.

Von kleinen zierlichen Neben-Ausweichungen.

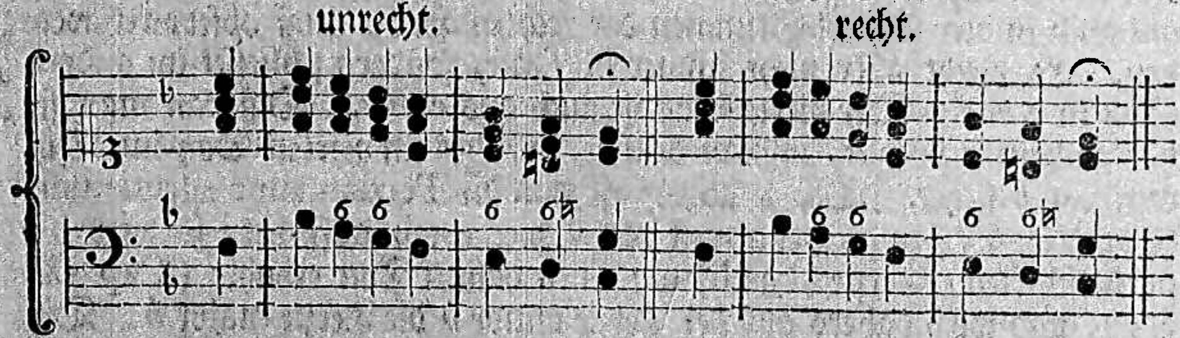
2) Es enthält diß Lied keine andere Intervalla, als die puren Consonanzien. Unter den Accorden möchte der Accord zu b der fremdeste seyn, er kömmt hier nur dreymal, nemlich im 1, 7 und 11ten Tacte, vor; wer aber das Accorden-Exempel aus *b dur* Cap. VIII. §. 10. fleissig geübet hat, dem wird hier nicht mehr bange dafür seyn. Die Sexte kömt hier auch sehr oft vor, von welcher schon im IXten Cap. gehandelt worden. Eins aber ist noch nöthig allhier zu erinnern, nemlich:

2) Diß Lied ist leicht.

3) Wenn viele Sexten (solten es auch nur zwey oder drey seyn) nach einander vorkommen, und zwar, daß der Baß gradatim herauf, oder, wie hier im 5ten Satz, herunter gehet: so muß man alsdenn die Octave weglassen, oder die Mittel-Stimme, welche die Octave einmal gehabt,

3) Bey vielen gradatim gehenden Sexten Griffen bleibet die Octave weg.

gehabt, behielte solche Octave bey allen folgenden Tönen, wenn nemlich der Discant, so wie hier, in gleicher Bewegung (von dieser gleichen und ungleichen Bewegung beyder Hände siehe in diesem Capitel §. 6. die 5te Anmerk.) mit dem Baß herunter (oder herauf) ginge, als:



Im ersten Exempel ginge die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, alsdenn ja immer mit dem Baß in gleichen Tönen, nur um eine Octave höher, fort; das wäre nun ein grosser Fehler: denn sind keine zwey Octaven nach einander erlaubt, wie viel weniger eine solche Menge. Deswegen muß in diesem Satze die Octave schlechterdings weggelassen werden, wie das andere Exempel weiset, und wie im Liede selbst diß auch ist bemerket worden. Es könte freylich dieser Satz noch wol anders beziffert werden, oder auch zuweilen eine Verdoppelung der Terzie statt haben; allein, davon wollen wir hernach zu dem, was im IXten Cap. §. 18 schon davon deutlich gemacht worden, noch ein mehreres fügen. Genug, man spiele diesen Satz ohne Octaven, wo die 6 über einer Note stehet. Sonsten wäre es freylich besser, wenn hier die 6, statt der Terzie, oben läge; allein bey Liedern muß die rechte Hand den Ton oben haben, den der Discant anzeiget.

4) Der Baß erlaubt dem Discant zuweilen nur 2 Töne.

4) Es gehet im 5ten Tact die Melodie bis ins $\bar{a}$ herunter, und der Baß hat *g*, diß benimt nun der rechten Hand einen Ton, denn mein Griff zu *g* wäre $\begin{smallmatrix} d \\ h \\ g \end{smallmatrix}$, weil nun aber der Baß schon den untersten Ton meines Accordes, nemlich *g*, hat, so muß die rechte Hand allhier mit $\begin{smallmatrix} \bar{d} \\ h \end{smallmatrix}$ zufrieden seyn; es kommt hier bey *g* der Vnisonus des Basses mit dem Tenor vor, vide Cap. V. §. 6.

5) Punct im Discant.

5) Was im Discant im 5ten Tact das Achtel $\bar{c}$, und im 14ten das $\bar{f}$ betrift, so wird solches im 5ten Tact nach groß *G*, und im 14ten nach groß *C* alleine nachgeschlagen. Von durchgehenden Noten, die hier im Discant und Baß oft vorkommen, davon siehe die 2te Anmerkung über unser erstes Lied.

6) Wie diese Melodie zu üben.

6) Nun übe man diese Melodie so fleissig, daß man einen jeden Griff zu seiner Zeit gleich kan eintreten lassen, ungesucht, ungesäumet und ohne Mühe,

Mühe, also, daß man selbst, oder daß wenigstens ein anderer dazu singen kan. Wer Lust hat, noch ein paar Lieder aus *f dur* aus dem Hallischen Gesangbuche zu spielen, der schlage auf N. 1075. Wenn dich Unglück thut greifen an 2c. und N. 909. Ich liebe dich herzlich, o JEsu, vor allen 2c. In diesen beyden Liedern ist fast alles bekant, ausgenommen der Griff $\frac{4}{2}$ und 43, davon bald folgen wird.

Anzeige noch anderer Lieder aus *f dur*.

§. 5. Wir gehen zum dritten Liede, welches aus *d moll*, und also dem *f dur* verwandt ist.

Das dritte Lied aus *d moll*.

N. 3. **Mein Seufzen bricht herfür 2c.** N. 630.



 Anmer=

Anmerkungen.

Anmerkungen:

1) Woran man sehen kan, daß *d moll* in *f dur* ausgewichen.

1) Es hat *d moll* mit *f dur* einerley Vorzeichnung, nemlich vor *h* ein b (davon sehe man ~~Cap. IV.~~ §. 20.) und eine grosse Aehnlichkeit, also, daß der vornehmste Unterschied hauptsächlich darin bestehet, daß man, so lange man in *d moll* spielet, immer *cis* und nicht *c* muß hören lassen, denn dieses *cis* ist das Semitonium unterwerts von *d moll*. Weil nun dieses Semitonium unterwerts oder die grosse Septime zu dem Ton, darin ein Lied oder Stück moduliret oder spielet, sich immer muß hören lassen: so wird man finden, daß die Baß-Note, welche die Quinte zu dem Tone ist, daraus das Lied oder der Satz ist, iedesmal eine Terzie major über sich hat; als wenn die Ton-Art, wie hier, *d moll* ist, so muß der Ton des Basses, welcher zu *d* eine Quinte ist, nemlich *a*, nothwendig ein * oder Terzie major über sich haben. Daher finden wir hier oft über *a* ein *, und eben diese Terzie major zu *a*, nemlich das *cis*, ist das Semitonium unterwerts zu *d*. Wenn nun *d moll* in die ihm verwandte Ton-Art *f dur* ausweichen soll, so lässet man *cis* fahren, und nimt *c*: dis *c* ist nun wieder eine Quinte zu *f*, und muß die Terzie major über sich haben; weil aber nun die natürliche Terzie zu *c* schon an sich eine grosse Terzie an *e* (welches das Semitonium unterwerts zu *f* ist) hat, so findet man kein fremd *, b oder ♮, daran man sehen könte, daß die Melodie sich in *f dur* aufhält, es erhellet aber aus dem *c*, womit *d moll* im Heraufgehen nichts zu thun hat. Als hier ist der ganze zweyte Satz aus *f dur*, wie auch der 5te und 6te Satz. Der 8te Satz ist aus *a moll*, wie aus dem * oder Terzie major, so über *e* (welches die Quinte zu *a* ist) stehet, erhellet. Der 9te Satz kommt im *g moll*, welches das *fis* und die Terzie major, so über *d* (als der Quinte zu *g*) stehet, anzeiget. So viel von der Ausweichung dieses Liedes.

Die Quinte des Tones hat die Terzie major über sich.

In *f dur* hat die Quinte *c* eine natürliche Terzie major.

In *a moll* hat die Quinte *e* eine Terzie major über sich.

2) Das b muß wohl observirt werden, wo es nicht aufgehoben wird.

2) Das vorgezeichnete b muß wohl in Acht genommen werden. Das *h* kommt hier im 8ten Satz nur vor, da die Melodie in *a moll* ausweichet (welches *a moll* aber, wie bekant, mit keinem b oder * zu thun hat) denn da stehet über *d* eine 6 mit einem ♮, welches das *h* ist, welches auch im Discant stehet, und eine Sexta maior accidentalis ist. Im Accord zu *e* mit dem * oder Terzie major muß auch statt *b* das *h* genommen werden. Denn wie Cap. VIII. §. 12. in der 4ten Anmerkung gesaget worden, so hat der Accord, worin die Terzie major ist, auch immer eine reine Quinte. Im 8ten Tact mache man im Sexten-Griff zu *g* ja nicht die Terzie major *h*, sondern *b*.

3) Vom Punct im Baß und Discant, deutlicher Unterricht.

3) Der 5te Tact gibt Gelegenheit etwas zu sagen, wie man sich in seinen Griffen zu verhalten habe, wenn der Baß oder Discant einen Punct hinter sich haben. Es ist im ersten Theil des Clavier-Spielers, und zwar

im

im III. Abschn. Cap. IX. §. 2. 3. schon gesagt; wie eine Note, welche einen Punct hinter sich stehen hat, eben hiedurch in ihrer Mensur oder Zeitmaasse um die Hälfte verlängert werde, dahin ich denn den Leser verweise. Eben daselbst im III. Abschn. Cap. XI. §. 10. ist die Lehre vom Punct hinter einer Note noch einmal vorgekommen, da ich denn auch angezeiget, daß man zuweilen statt des Punctes sich auch einer Bindung bedienen könte. Weil man nun daraus sehr deutlich sehen kan, wie bepunctete Noten in Liedern, in Ansehung des General-Basses, zu tractiren sind, so wollen wir nun diesen 5ten Tact einmal, wie er hier stehet, mit Puncten, und auch statt der Puncte mit einer Bindung aussetzen:

Wie statt eines Punctes eine Bindung stehen kan.



Hieraus erhellet nun, daß im Baß das Punct hinter *d*, als ein Achtel von dem vorgegangenen Tone muß angesehen, und der Accord noch wieder zu *d* muß angeschlagen werden, also, daß das Achtel *c* ohne Griff nachgehet. Was ferner den Punct im Discant hinter *g* betrift, so zeiget der Punct auch hier an, daß der vorhergegangene Ton *g* noch um ein Achtel länger muß gehalten werden, und daß bey der Sexta maior zu *e* das *g* noch liegen bleiben muß; und da ich nun, wie die folgende Anmerkung zeigen wird, in den Mittel-Stimmen die Secundam superfluam (die übermässige Secunde) als einen ungeschickten Gang anzusehen habe; so darf ich bey der 6 zu *b* die Octave nicht mitnehmen, sondern nur bloß die Terzie *d*, so bleibt hernach das *g* im Discant (welches durch den Punct vorgestellet wird) liegen, und die Mittel-Stimmen haben $\frac{e}{cis}$. Es darf also das *g* hier nicht wieder aufs neue angeschlagen werden, sondern muß niedergedruckt liegen bleiben, $\frac{e}{cis}$ aber lässet sich hören. Diß hat man nun wohl zu merken, indem dergleichen oft in Liedern und auch sonsten vorfällt; nemlich daß entweder die Baß- oder Discant-Note durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, ja daß der Punct im Baß wol zuweilen eine aparte Ziffer wieder über sich hat; da denn der Punct den vorigen Ton noch einmal anzeiget. Nun meyne ich deutlich gezeiget zu haben, was man vom Puncte hinter einer Note zu merken habe.

Ein bezifferter Punct.

4) Wir

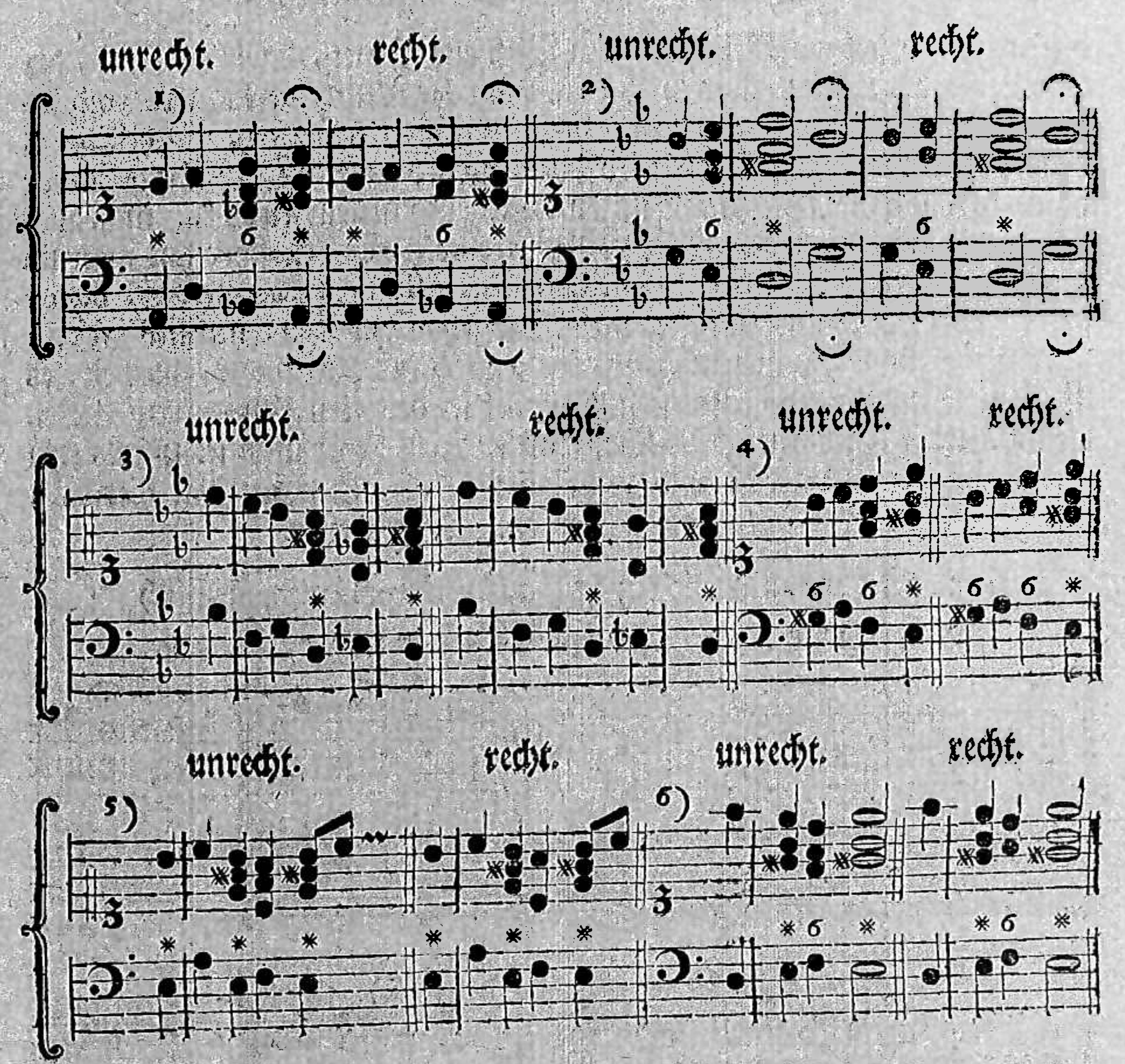
4) Wie die Mittel-Stimmen geschickt einzurichten,

4) Wir haben gleich im ersten Capitel (§. 29 am Ende) eine Definition der Harmonie vom Herrn **Mattheson** angeführet, da es hieß: „**Die Harmonie ist eine kunstmässige Zusammenfügung verschiedener zugleich erklingender Melodien** 2c.„ Es soll also nach dieser Beschreibung der Harmonie in allen Mittel-Stimmen (so viel möglich) eine wohlklingende Melodie seyn, vornemlich aber gilt diß von der obersten Stimme, dem Discant. Ferner habe im 3ten Cap. am Ende des 2ten §phi gesaget, daß die Mittel-Stimmen so einzurichten wären, daß die Menschen-Stimme solche bequem singen kan, und daß in denselben gewisse ungeschickte Gänge, oder eine gewisse schwer zu singende Ton-Folge vermieden werden muß. Nun ist die Secunda superflua (die vergrösserte Secunde) ein seltenes Intervallum, davon hernach etwas vorkommen wird: wir merken uns bey dieser Gelegenheit nur an, daß die Secunda superflua der menschlichen Stimme schwer und unnatürlich zu singen ist, und deswegen bey Lieder-Melodien, nemlich in der Discant-Stimme, als welche die Melodie führet, wol schwerlich wird anzutreffen seyn; aber auch in den Mittel-Stimmen muß diese Secunda superflua vermieden werden, ob es gleich manchmal Gelegenheit gibt, solche machen zu können. Unser Lied gibt uns zweymal Gelegenheit in den Mittel-Stimmen diese vergrösserte Secunde anzubringen, welches aber nicht erlaubt ist. Hier kommt im 5ten Tact über *B* die 6 vor, und darnach über *e* die Sexte major *cis*; im Sexten-Griff zu *B* läge die Octave *b* unten, und in dem Griff zu *e* läge die Sexte major *cis* unten: diß *b* und *cis* nun ist eine Secunda superflua, die aber, selbst in den Mittel-Stimmen, muß vermieden werden, sonst bekäme hier, wie gesagt, die unterste Stimme, der Tenor, an *b* und *cis* eine Secunda superflua zu singen; darum muß nun hier *b* wegbleiben, und der Tenor und Alt haben beyde *a*, deswegen das *a* im Liede auch hier und im 11ten Tact zwey Striche hat. Im eilften Tact folget nach *B*, welches die 6 über sich hat, *A* mit der Terzie major, welches *cis* ist: wenn ich nun allhier beym Sexten-Griff zu *B* die Octave *b* wolte mitnehmen, und hernach zu *A* die Terzie major *cis* wieder unten hätte; so käme im Tenor wieder die ungeschickte Secunda superflua vor. Weil nun in Liedern dergleichen Gänge, sonderlich in moll Tönen, nicht selten vorkommen, so will ich einige Exempel hersetzen, und einem Liebhaber zeigen, wie diese Secunda superflua zu vermeiden, ich will unrecht und recht neben einander setzen, und die Griffe, darauf es ankommt, ausschreiben.

daß keine ungeschickte Gänge, dergleichen die Secunda superflua verursachet, drin vorkommen.

Wie dergleichen in unserm Liede zu vermeiden.

Exempel, daraus zu sehen, wie die Secunda superflua zu vermeiden.



5) Wo die Octave bey der 6 sonst in diesem Liede noch wegzulassen, zeiget der 7te, 12te und 13te Tact, da die beyden Stimmen ausgesetzet sind. Man mache aber zur Probe die Octave dabey, und sehe zu, ob der auf den Sexten-Griff **folgende** oder **vorhergehende** Griff Anlaß gegeben, die Octave wegzulassen. Allhier erlaubet es die **folgende** Note nicht, wie einer nun wohl wird haben einsehen lernen.

5) Warum bey dem Sexten-Griff die Octave hier wegbleiben muß.

6) Zur weiteren Uebung der Lieder aus *d moll* kan genommen werden aus dem grossen Hallischen Ges. Buch N. 309. **Nun freut euch GOttes Kinder** all ꝛc. Wer wohl verstanden, was in der 3ten Anmerkung vom Puncte hinter einer Note gesaget worden, der findet in diesem Liede nichts, wovon ihm nicht schon Unterricht ertheilet worden. Im 4ten Tacte muß bey der 6 zu *gis* die Octave wegbleiben. In eben diesem

6) Noch ein paar Lieder aus *d moll*.

diesem Tacte stehet auch hinter *a* im Baß ein Punct, darüber ein *, die Terzie major, stehet; dadurch ist *a* nun um die Hälfte verlängert, und bestehet also aus drey Achtel, da ich denn zum dritten Achtel, welches durch den Punct hier vorgestellet wird, den Accord zu *a* mit der Terzie major anschlage, und die linke Hand liegen lasse. Zu diesem Liede kan man auch noch nehmen N. 1452. **Dank sey GOtt in der Höhe** ꝛc. Hier hat man im 2ten und dritten Tacte eine Secundam superfluam zu vermeiden, davon in der vorigen Anmerkung so viel ist gezeiget worden, nemlich im 2ten Tact bey *B* und *A*, hier muß bey der 6 zu *B* die Octave wegbleiben, es ist dieser Satz ähnlich dem ersten Exempel in der 4ten Anmerkung. Weiter im dritten Tact bey *e f* im Baß; diesen Satz siehet man in unserm 5ten Exempel, wie er unrecht und recht zu spielen. Sonsten kan hier die 8 immer mit zur Sexte genommen werden. Nun weiter.

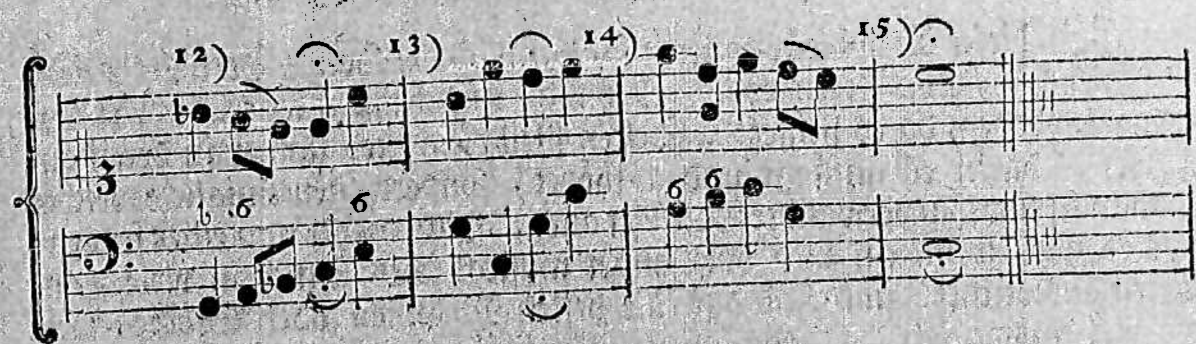
Das vierte Lied aus *c dur*.

§. 6. Jetzo wollen wir ein Lied aus *c dur* nehmen, nemlich

N. 4. Was mich auf dieser Welt betrübt, N. 828.



12)



Anmerkungen.

1) Es ist dieses Lied eigentlich aus *c dur*, es weichet aber in verschiedene Neben-Töne aus, als gleich im zweyten Tact des ersten Satzes weichet es aus in *g moll*; der andere Satz ist wieder aus *c dur*; der 3te ist in *a moll*, der 4te und 5te ist wieder *c dur*, der sechste Satz ist in *d moll*, der 7te Satz ist in *f dur*, und die beyden letzten Sätze sind ~~wie der~~ in *c dur*. Es weichet also dieses Lied aus in *g moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Woran einer nun sehen kan, in welche Ton-Art man ausgewichen, davon ist schon genug gehandelt, nemlich wenn fremde ✱ ✱, b b oder ♮ ♮ vorkommen, oder am Semitonio unterwerts, als *g moll* hat mit *fis*, *c dur* mit *b*, *a moll* mit *gis*, *d moll* mit *cis*, und *f dur* mit *e* zu thun.

Anmerkungen: 1) Diß Lied weicht in verschiedene Neben-Töne aus.

2) Besehen wir den ersten Satz unsers Liedes, so finden wir was fremdes darin, nemlich daß darin von *c dur* gleich im 2ten Tact in *g moll* ausgewichen worden. Nun weichet freylich *c dur* gerne in *g*, als in seiner Quinte aus, (vide Cap. VII. §. 5.) allein nicht in *g moll*, sondern in *g dur*. Setzen wir aber, daß die Melodie in *f dur* (und zwar hier in der Quinte zu *f*, nemlich *c*) anfinge, und sich in *c dur* endigte, so wäre es so fremd nicht mehr, denn *f dur* weichet wol in *g moll* aus; alsdenn aber bliebe das doch etwas fremde, daß sich die Melodie in ihrer Haupt-Ton-Art so gar kurz aufhält, und gleich im 2ten Tact ins *g moll* kömmt.

2) Fremde Ausweichung von *c dur* in *g moll*.

Man solte denken, es hätten die Anfangs-Worte dieses Liedes, und sonderlich die Wörter desselben, welche zu diesen Noten gesungen werden, nemlich: **dieser Welt betrübt**, dem Componisten hiezu Anlaß gegeben. Denn weil die moll Töne geschickter sind, einen Mißfallen, Eckel, Betrübniß u. d. g. auszudrücken, als die dur-Töne, so hat der Componist auch den moll-Ton bald ergriffen. Ein Componist betrachtet vornemlich den ersten Vers seines Liedes, dazu er eine Melodie componiren will, und richtet seine Melodie darnach ein: denn da in Einem Liede oft manche Verse, und in denselben bald Freude, bald Traurigkeit, bald Gelassenheit u. d. g. ausgedrücket wird; so kan sich der Componist nur gemeiniglich an Einen Vers halten, oder ein ieder Vers müste entweder seine besondere Melodie haben, oder das ganze Lied müste sich in allen Versen gleich sehen.

Was den Componisten dazu veranlasset.

3) Diß Lied hat 5 Ton-Arten.

3) In dieser Melodie kommen also, wenn ich die Haupt-Ton-Art, *c dur*, dazu nehme, 5 Ton-Arten vor. Das mag nun heissen, was Cap. VII. §. 5. gesaget worden, da es heisset: „Selten bleibt ein Lied immer in der Ton-„Art, darin es anfängt und aufhöret, sondern gemeiniglich weichet „man in eine ihm verwandte Ton-Art aus.„ Hier möchte nun einer fragen:

Frage: Ob es gut ist, wenn ein Stück sehr ausweichet.

Ist es gut, wenn ein Lied oder ander musicalisches Stück in viele Ton-Arten ausweichet? und sind das die besten Melodien oder Stücke, welche viel ausweichen? Hierauf dienet kürzlich zur Antwort: Es ist gut, wenn ein Stück, es mag nun ein Lied oder sonst etwas seyn, nicht immer in Einer Ton-Art bleibet, sondern auch in andere Neben-Ton-Arten ausweichet. Die Veränderung ist uns Menschen sehr angenehm: weil nun die Music so reich an Veränderungen ist, daß deren unzähliche darin können hervorgebracht werden; warum wolte man denn den Reichthum der Music nicht zum Vergnügen des Gemüths brauchen und offenbar werden lassen?

Veränderung ist angenehm, sonderlich in der Music.

Wir haben Cap. III. §. 5. gesagt: daß ein reiner Accord, so vollkommen er in sich auch ist, doch endlich, wenn deren viele nach einander kämen (ohne Zwischen-Mischung anderer Griffe, welche Dissonanzien in sich halten) und vornemlich, wenn man mit seinen Accorden immer in Einer Ton-Art bleiben wolte, dem Gehör leicht würde widrig werden; denn der Zuhörer, der da auf Veränderung wartet und sie liebet, kan durch die Veränderungen eines reinen Accordes nicht lange vergnüget werden; höret er aber einen Meister, wie er die Consonanzien mit den Dissonanzien so lieblich vermischet, so kan er sich nicht satt hören, und ihm wird dabey die Zeit nicht lang. Gleiche Bewandniß hat es nun mit den Ton-Arten, wenn ein Stück oder Lieder-Melodie immer in Einer Ton-Art bliebe (sie möchte nun dur oder moll seyn), so würde beydes, der Spieler und der Zuhörer, bald so sehr an dieser Ton-Art gewöhnen, daß ihnen beyden die Lust zur Music um vieles vergehen würde. Deswegen wird man auch sehr wenig Lieder finden, die nicht wenigstens (ihrer Kürze wegen) in Eine Neben-Ton-Art ausweichen.

Die Ausweichung in fremde Ton-Arten ist angenehm.

Die Ausweichung in andere Ton-Arten ist eine mit von den schönsten Veränderungen, welche man in der Music antrift, und welche daher so wol dem Spieler als Zuhörer sehr gefällt: der Zuhörer wird gleichsam aufs neue ermuntert zuzuhören, und der Spieler hat auch seine Lust daran, wenn eine andere, zuweilen unvermuthete, Ton-Art vorkömmt. Daß aber eine iede Melodie (darin oft nur vier Sätze sind) oder Stück immer in viele andere Ton-Arten ausweichen müsse, das wird eben nicht gesaget. Ein ieder Componiste handelt darin nach seinem Belieben. Oft wird nur in Eine, oft in zwo, drey, ja wol in 4 bis 5 Ton-Arten ausgewichen; darin wird nun niemand gebunden, das steht in des Componisten Freyheit, nur muß

er dahin sehen, daß er nicht immer in einerley Ton-Art bleibe. Es ist eine Kunst, auf eine liebliche-unanstössige Weise in eine andere Ton-Art gehen zu können; worin sich denn auch ein Liebhaber der Music übet, und deswegen sich wohl merket, in welcher Ton-Art er spielet, und auf welche Art der Componist in diese fremde Ton-Arten gekommen. Indessen aber kan man nicht sagen: Diese oder jene Melodie weichet in viele Neben-Töne aus, deswegen ist sie gut; nein, das folgt nicht. Es kan wol eine Melodie oder anderes Stück nur etwa in Eine Neben-Ton-Art ausweichen, und doch grosse Kunst und eine liebliche Melodie in sich haben. Ja, man hat wol Stücke, die aber meistentheils entweder aus *c dur* oder aus *d dur* sind, welche immer in ihrer Ton-Art bleiben, und doch gefällig sind, sonderlich bey solchen Leuten, die nicht viel von der Music verstehen; mit der Zeit aber verliert doch ein solch Stück viel von seinem Credit. Oft ist auch ein Instrument, es mag nun eine Trompete, Waldhorn 2c. seyn, so beschaffen, daß ~~entweder überhaupt~~ nur Eine Ton-Art darauf kan herausgebracht werden, deswegen denn der Componiste in keine Neben-Töne hat ausweichen dürfen. Dergleichen Stücke hat man nun oft, ihrer Lieblichkeit wegen, fürs Clavier ausgesetzt; daher es denn kommt, daß man wol Stücke siehet fürs Clavier, die gar nicht ausweichen. Man verzeihe mir diese meine Ausweichung und kleine Digression, sie wird ihren Nutzen haben. Wir betrachten nun unser Lied noch ein wenig.

Es ist eine Kunst, geschickt auszuweichen.

Die Ausweichung an sich selbst macht kein Stück schön.

Warum verschiedene Clavier-Stückgen in keine Neben-Töne ausweichen.

4) Was die Ziffern dieser Melodie betrift, so finden wir hier abermal noch nichts anders als Sexten und reine Accorde. Bey dem Sexten-Griff im 7ten, 8ten und 14ten Tact muß die Octave wegbleiben, oder man machte verbotene Octaven, wie man nun schon wird einsehen können. Das * und b über der Note zeiget, wie bekant, eine Tertiam accidentalem an, und das ♮ verlanget die natürliche Terzie wieder, hievon ist schon genug gesaget. Beym Baß des ersten Tactes, der daselbst eine Terzie steiget und wieder fällt, siehe Cap. IX. §. 15.

4) Von den Ziffern dieser Melodie.

5) Wir haben in diesem Capitel §. 4. in der 3ten Anmerkung gesaget, daß, wenn zwey Sexten nach einander vorkämen, und der Discant mit dem Baß in gleicher Bewegung herunter oder herauf ginge, man alsdenn die Octave beym Sexten-Griff müste auslassen. Diß findet sich nun sonderlich im 7 und 14ten Tact. Dem füge ietzo hinzu: daß, wenn beyde Stimmen mit einander springen oder fallen, man alsdenn die Octave bey der Sexte auch wegzulassen hat; dergleichen Sprünge hier im Baß und Discant im 8ten Tact vorkommen, nemlich der Baß gehet von *c* ins *e*, und der Discant gehet von

5) Die Octave bleibt beym Sexten-Griff weg, wenn sie gradatim motu recto, oder auch im Sprunge gehen.

von $\bar{g}$ ins $\bar{\bar{c}}$, also gehen sie beyde herauf; wenn ich hier nun bey *e* zum Sexten-Griff die Octave wolte mitnehmen, so käme die Octave wiederum zweymal nach einander in der untersten Mittel-Stimme, wie man selbst untersuchen kan. Folgen aber zwey bis drey Sexten-Griffe nach der Reihe fort, und der Discant gehet nur nicht, wie der Baß, herauf oder herunter, sondern gehet **herunter**, wenn der Baß **herauf** gehet (wie hier im 2ten Tact) oder **herauf**, wenn der Baß **herunter** gehet; so kan die Octave bey dem Sexten-Griff mitgenommen werden.

Von der ungleichen Bewegung der Hände. Motus contrarius ist sicher zu gebrauchen.

Wenn die rechte und linke Hand sich entweder **zusammen** begegnen (d. i. wenn die linke hinauf und die rechte Hand herunter gehet) oder wenn sie **von einander** gehen (d. i. wenn die linke herunter und die rechte hinauf gehet), so wird solches genant eine **ungleiche Bewegung der Hände** (lat. motus contrarius), davon hernach noch weitläuftiger wird zu handeln seyn. Bey solcher ungleichen Bewegung der Hände kan die Octave nicht leicht beym Sexten-Griff ein Vitium (einen Fehler) verursachen. Dagegen aber wird man finden, daß fast allezeit, wenn man die Octave bey der Sexte nicht hat mitnehmen dürfen, alsdenn beyde Hände entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, wenn es auch nur Ein Ton oder Grad wäre (diese gleiche Bewegung der Hände nun wird genant motus rectus); oder, daß die Eine Hand auf ihrem Ton bleibet, (gemeiniglich die rechte Hand) und die andere Einen Grad (welcher gar oft aus einem halben Ton bestehet) steiget oder fällt, (welche Bewegung motus obliquus genant wird).

Motus rectus, die gleiche Bewegung der Hände, ist gefährlich.

In diesen beyden Fällen hat man Gelegenheit, ein musicalisches Vitium zu vermeiden; wie Cap. IX. §. 18. aus den vier ersten Exempeln, da die Sexte oben lieget, zu ersehen, da ist motus obliquus; und, wie eben daselbst aus den 4 letzten Exempeln, da die Sexte unten lieget, erhellet, da ist der oben beschriebene motus rectus. Von dieser dreyfachen Bewegung der Hände wird hernach im IIten Abschnitt ein mehreres vorkommen.

Motus obliquus, die einseitige schiefe Bewegung, ist gleichfals verführerisch.

Ein Choral-Spieler muß keine verbotene Octaven machen.

Ein Choral-Spieler hat nun hierauf zu sehen, daß er sich hüte, verbotene Octaven zu machen; und wohl Acht habe, ob auch die Töne im Baß und Discant mit einander gradatim herauf oder herunter gehen, oder ob sie mit einander in die Höhe oder Tiefe springen; ferner, ob auch die Sexte oben liege, und der Baß einen halben Ton herauf oder herunter gehe.

Einwurf.

Hier möchte einer sagen: wozu nutzet eine solche Accuratesse in Beobachtung der Mittel-Stimme? der tausendste wird keinen Eckel daran haben, wenn ich ein paar Octaven mache; wer kan das auch so genau nehmen?

Beantwortung: die Octaven in der obersten Stimme sind am schlimsten.

Antwort: Es ist zwar wahr, daß die Octaven, wenn ihrer zwey nach einander in den Mittel-Stimmen vorkommen, solche schlimme Wirkung nicht haben, als wenn sie in der obersten Stimme vorkommen; und macht man auch einen grossen Unterscheid bey den Musikverständigen

darunter,

darunter, ob eine verbotene Octave in der Ober-Stimme oder in den Mittel-Stimmen liege. Die Oberstimme darf durchaus nicht mit dem Baß in zwo Octaven fortgehen, das ist gar nicht zu entschuldigen, und das deswegen, weil die beyden äussersten Stimmen am meisten ins Gehör fallen und hervorragen; die Mittel-Stimmen aber so sehr nicht, sonderlich alsdenn, wenn der Baß den Mittel-Stimmen sehr nahe ist. Einen solchen Unterscheid der Octaven machet **Heinichen** in seinem Werke vom General-Baß auch: weil nun dieses Werk etwas rar und theuer ist, so will folgende 8 kleine Exempel daraus in Noten, mit den Worten, die vor und nach gehen, ausschreiben; alsdenn zweifele nicht mehr, oder ein Liebhaber wird hiedurch vollends einsehen lernen, was es mit dem Octaven-Verbot für eine Bewandniß habe. Er schreibet pag. 140. §. 4. also: „So bald aber „die Octave bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursachet, so „lässet man sie entweder gar weg, oder man verdoppelt statt selbiger, „viel natürlicher entweder die Terzie, oder Sexte. Damit man aber „deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung „oder Verdoppelung der Terzie und Sexte anzustellen, so sehe man fol„gende 8 Exempel **verdächtiger** und **vitiöser** Progressen (oder Gänge) „an, und suche eben diese Baß-Noten wieder in denen Exempeln des fol„genden §phi, so wird man die, durch die Verdoppelung der Terzie und „**6te**, geschehene Correction der übeln Gänge finden:

Unterscheid zwischen verdächtigen und vitiösen Gängen.



Exempel von verdächtigen und vitiösen Gängen.

„§. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und üblen Pro„gressen gehet oben die mittlere Stimme (der Alt) der rechten Hand mit „Basse in sonst verbotenen Octaven fort. Diesem nun kan man durch „die

Leidliche Octaven.

„ die Vermehrung der Terzie oder Sexte gar leicht abhelfen, wie unten
„ zu sehen: iedoch werden diese einzige Art Octaven noch deswegen
„ öfters gelitten, weil sie durch die allernächst daran gelegenen
„ Stimmen [sonderlich des Basses], dem Gehöre mehr verste-
„ cket, und also desto eher mit der bekanten Verwechselung der
„ Stimmen [davon hernach auch etwas melden werde] entschuldiget
„ werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äussersten Stim-
„ men offenbare Octaven, welche in Clavier-Sachen mit keiner Verwech-
„ selung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten
„ Exempel sind die zwischen dem Baß und der untersten Stimme der rechten
„ Hand vorfallende Octaven einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel
„ (zu merklich) wegen der ganz leeren und grossen Distanz (oder Entfer-
„ nung) beyder Stimmen [des Tenors und Basses]. Im 6ten Exempel
„ hätte es mit denen zwischen dem Baß und der mittleren Stimme [des
„ Alts] der rechten Hand vorfallenden Octaven nichts zu bedeuten, allein
„ die Quinten, zwischen der äussersten und untersten Stimme der rechten
„ Hand [dem Discant und Tenor] liegen wiederum allzuoffenbar und
„ unbedecket, wegen der grossen Distanz des Basses, dahero ein gutes Ge-
„ höre hier ebenfalls die Entschuldigung der verwechselten Stimmen, ganz
„ ungern annimt. Die zwey letztern Exempel machen per motum con-
„ trarium ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch ie-
„ derzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Art
„ aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret:„

Offenbare Octaven.

Verdächtige Octaven.

Ungeschickte Gänge selbst per motum contrarium.

Verbesserung voriger Exempel durch Verdoppelung der Sexte,

oder durch Verdoppelung der Terzie.



So

So weit Heinichen. Hieraus ist nun zu sehen, wie durch Verdoppelung der Sexte oder Terzie die rechte Hand ihre dreystimmige Harmonie behalten kan, auch alsdenn, wann beym Sexten-Griff die Octave wegbleiben muß; und wie die Octaven in den Mittel-Stimmen, wenn nur der Baß nicht zu weit davon entfernet lieget, nur verdächtige Octaven heissen, und so schlimm und unerlaubt nicht sind, als in der obern Stimme, und wenn der Baß von den Mittel-Stimmen der rechten Hand weit entfernet ist, oder wenn gar die Octave in der Ober-Stimme lieget, oder ein vitiöser Gang daraus entstehet. Aber für dismal gnug hievon: wir betrachten nochmal unser Lied, allwo wir noch eine fatale Stelle finden.

6) Vom ungeschickten Gang der Secundæ superfluæ, und der Quintæ superfluæ.

6) Die letzte Note des 5ten und die erste Note des 6ten Tactes können einen leicht verführen, einen ungeschickten Gang zu machen. Vor der Secunda superflua ist in der vierten Anmerkung des vorhergegangenen Liedes gewarnet, und der Fehler, als auch, wie er zu verbessern, in einigen Exempeln gezeiget worden. Allhier kommt nun ein anderer ungeschickter Gang vor, den man auch nicht will gelten lassen, nemlich der Fall von $\bar{gis}$ nach $\bar{c}$; denn wenn ich hier zu *e* die Terzie major, nemlich *gis* unten, und hernach zu *f* die reine Quinte *c* nehmen wolte, so hätte die Tenor-Stimme eine schlechte Melodie und einen schwer zu treffenden Fall von $\bar{gis}$ nach $\bar{c}$ zu singen. Dieses kan nun verhütet werden, wenn man den Accord zu *e* vierstimmig in der rechten Hand machet, und hernach bey *f* die Octave weglässet, als:

Wie er zu verbessern.



Hieraus muß man sich aber keine grosse Schwierigkeiten machen.

Nun wird ein Anfänger eher die verbotenen Octaven erkennen und vermeiden lernen, als solche unharmonische ungeschickte Gänge. Es könte ein Anfänger hiebey denken: Ey weg mit dem General-Baß! der ist für mich nicht; da gibts gar zu viel Observationes, die kan ich nicht behalten; wenns noch beym Octaven-Verbot geblieben wäre! nun aber soll ich auch nicht allein noch dazu die Quinten vermeiden, sondern auch die so genanten ungeschickten Gänge (welche man auch lateinisch nennet relationes non harmonicas): Ich soll in den Mittel-Stimmen die übergrosse Secunde und den übergrossen Quinten-Fall vermeiden, und wer weiß, was noch alles kommen wird; ich erinnere mich, im ersten Cap. §. 27. auch ein Wort von verdeckten Octaven gelesen zu haben: zudem hat der General-Baß an und für sich schon nicht viel Annehmlichkeiten, deswegen will dieses

Was manchen von Erlernung des Gen. Basses abschreckt.

musicalische Studium gerne andern überlassen, und mich lieber an Hand-Sachen halten. Gewiß, es wäre keinem zu verdenken, wenn er so redete. Mancher ist ein Liebhaber der Music, ja oft ein grosser Liebhaber derselben, den aber sein von Natur flüchtiges und munteres Wesen verhindert, so sorgfältig und vorsichtig zu seyn, alle bemeldte Fehler zu bemerken und zu verhüten, er kan nicht bey einem ieden Griffe stille stehen und ihn untersuchen, ob auch ein ungeschickter Gang oder verdeckte Octave darin anzutreffen; diß schreckt ihn ab, sich auf den General-Baß zu legen. Hierauf dienet zur Antwort: daß es mit dem Verbot der ungeschickten Gänge und der verdeckten Octaven nicht so viel zu bedeuten habe, daß man deswegen die Erlernung des General-Basses solte fahren lassen; nein, es ist einem Anfänger schon genug, wenn er bey Spielung eines Chorals nur die Octaven vermeidet, und diese hergesetzte Lieder so spielet, wie es die Anmerkungen zeigen; mit der Zeit, wenn es ihm nicht mehr schwer fället, alle Intervalla und Griffe treffen zu können, (als welches das erste ist, worin man sich zu üben hat, und woran am meisten gelegen,) wird es schon kommen, daß er einsehen lernet, an welchen Stellen die verdächtigen Gänge zu vermeiden sind, und worin die Reinigkeit der Mittel-Stimmen bestehe. Wer also ein anderes Lied zu seinem Vergnügen spielen will, welches leicht beziffert ist, und wovon hier in diesem Buche keine Erwähnung geschehen, der fürchte sich nicht; sondern sehe nur zu, daß er die darüber geschriebene Ziffern (welche auch Signaturen genant werden) richtig mit denen dazu gehörigen Ziffern oder Stimmen treffe; er schlage getrost seinen Griff an, und nehme nur, so viel möglich, das Octaven-Verbot in Acht, mit den andern Fehlern der Mittel-Stimmen hat es so viel nicht zu bedeuten. Daß ich hier aber dergleichen angezeiget habe, ist deswegen geschehen, damit man hernach einen Gebrauch davon machen lerne, und auch wisse, was im General-Baß erfordert werde, und was bey Verfertigung eines musicalischen Stückes oder eines Liedes, welches vierstimmig, oder von 4 Personen, nemlich Discant, Alt, Tenor und Baß, soll gesungen werden, in Acht zu nehmen ist, und wie ein Lied ohne alle Fehler nach dem General-Baß zu spielen. Es sey aber ferne von mir, hiedurch iemanden nachlässig zu machen, oder denen leichtsinnigen Treffern, die schon Jahr und Tag den General-Baß zu spielen geprahlet haben, das Wort zu reden: nein, ich gebe hier bloß denen Anfängern etwas nach, denen aber, die schon denken Meister zu seyn, ist hier nichts zum Faveur gesaget; die müssen wissen, was sie spielen, und warum sie so spielen; denen stehet es selbst beym Choral-Spielen nicht mehr an, verdächtige und ungeschickte Gänge in den Mittel-Stimmen zu machen.

Aufmunterung und Trost hiegegen.

7) Um wieder auf unsere Melodie zu kommen, so wäre es freylich für einen Anfänger wol gut, wenn der Baß immer also gesetzet wäre (wie denn auch gar wohl geschehen könte), daß man doch wenigstens den reinen Accord allezeit vierstimmig nehmen könte, als wenn hier zum Exempel der Baß so stünde:

7) Der Baß kan so gesetzet werden, daß ein Accord immer 4stimmig kan gespielet werden.



so könte alles vierstimmig, wie sichs gebühret, gespielet werden. Es ist dieser Fehler der ungeschickten Gänge am leichtesten und öftersten in den moll-Tönen zu begehen, wenn z. E. die Quinte des Tons, nemlich der Ton, der zu dem Haupt-Ton, daraus ein Lied oder Satz ist, (wie hier zu *a moll* das *e* ist) die Quinte ausmacht, eine Terzie major über sich gehabt, und der Baß alsdenn um einen grossen halben Ton höher gehet, so wie hier nach *e* das *f* kömmt, und entweder einen reinen Accord, oder die 6te über sich hat. Siehe die Exempel in der vierten Anmerkung über das vorige Lied. Man hat also in den moll-Tönen fast vorsichtiger als in den dur-Tönen zu seyn; und deswegen wäre manches Lied aus *a dur* und *d dur*, welches nicht in moll Töne auswiche, leichter und sicherer zu spielen, als ein Lied aus *a moll*, worin doch sonsten keine ✶✶ oder bb vorgezeichnet stehen.

Wie die moll-Töne mehr Gelegenheit zu ungeschickten Gängen geben, als die dur-Töne.

8) Wir haben bishero noch gehabt, daß, wenn im Discant zwey Achtel auf eine Sylbe des Liedes gewesen sind, der Baß alsdenn nur ein Viertel gehabt; und umgekehrt, wenn der Baß zwey Achtel gehabt, so hatte der Discant gemeiniglich nur Ein Viertel, wie man davon das andere Lied dieses Capitels: **Mein JEsu, dem die Seraphinen** rc. nachsehen kan. Hier aber finden wir im 7ten Tact Achtel zu Achtel, und eben so im 12ten Tact. Hiebey merke man nun dieses: Es bleiben zwar im Discant die zwey Achtel zu Einer Sylbe, wie denn der Bogen solches anzeiget: wenn aber der Baß auch Achtel hat und ein iedes Achtel eine Ziffer über sich hat, wie wir allhier im 7ten Tact finden, so muß zu ieder Note das gehörige angeschlagen werden, doch etwas geschwinder, weil es Achtel sind. Im 12ten Tact aber stehen auch Achtel zu Achtel, weil aber das *B* keine Ziffer über sich hat; so wird das g im Discant nur allein zu *B* angeschlagen, und die Mittel-Stimmen des vorhergegangenen Sexten-

8) Zu der im Discant durchgehenden Note findet sich oft eine bezifferte Baß Note, wie damit umzugehen.

Sexten-Griffes zu *A*, nemlich $\frac{f}{c}$ bleiben liegen. Vieles, was in den vorigen Anmerkungen erwähnet worden, gehöret auch hieher, welches deswegen nicht nöthig zu wiederholen habe.

9) Es werden noch andere Lieder aus *c dur* angezeiget.

9) Schließlich will noch ein paar leichte Gesänge aus dem Hallischen Gesangbuche aus *c dur* anführen und zur Uebung recommendiren, als da ist das Lied N. 1312. **Unser Herrscher, unser König** rc. und N. 1225. **Preiß, Lob, Ehr, Ruhm** rc. Hier ist wenig vorhanden, wovon nicht schon gelehret worden. Wir gehen indessen weiter zur fünften Melodie.

Das fünfte Lied aus *g dur*.

§. 7. Diß mag nun aus dem leichten und sehr gewöhnlichen *g dur* seyn.

N. 5. Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich nicht. No. 1023.

Anmer-

Anmerkungen.

1) Was die Ausweichung dieses Liedes betrift, so weicht bloß der andere Satz in *d dur* aus, im 3ten Satz hat *H* die Sexte major das *gis*, hieraus möchte man nun schliessen, die Melodie ginge ins *a moll*, allein weil im 11ten Tact der Discant schon wieder *g* hat, und *a moll* mit *gis* muß zu thun haben, so ist dieses nichts anders als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur die folgende Note das *a* betrift (siehe die erste Anmerkung §. 4. über das Lied N. 2. Mein JEsu, dem die Seraphinen 2c.) weicht also dieses Lied nur in die Quinte zu *g*, nemlich in *d dur* aus.

Anmerkungen: 1) Ausweichung dieses Liedes.

2) Was ferner die Octave beym Sexten-Griff betrift, so muß im ersten, 5ten und im 14ten Tact über *a* die 8 wegbleiben, sonsten kan sie hier überall mitgenommen werden. Weil die Octave beym Sexten-Griff manchmal ein Vitium (oder Fehler) verursachen kan; so findet man wohl, daß ein Lehrling, aus Furcht verbotene Octaven zu machen, die Octave immer gerne beym Sexten-Griff will weglassen; allein dieses ist auch nicht nöthig. Wenn motus contrarius da ist, (wovon in der 5ten Anmerkung des 4ten Liedes §. 6. Nachricht ertheilet worden), so darf man gemeiniglich die Octave dazu nehmen, als hier im 6ten, 9ten, 11ten und 14ten Tact, da kan zu *e*, zu *H*, zu *A* und zu *e* die Octave ganz gut mitgenommen werden. Bey *b* im 2ten Tact und bey *fis* im 6ten Tact kan die Octave zur Sexte nicht mitgenommen werden, weil beyde Hände so nahe zusammen kommen.

2) Von der Octave beym Sexten-Griff.

Man hat nicht nöthig, die Octave beym Sexten-Griff immer wegzulassen.

3) Im 6ten und 15ten Tact finden wir, daß Baß und Discant einen Punct haben, deswegen wird die Note, die den Punct hat, ein wenig länger (und zwar um die Hälfte) gehalten, und das Achtel, welches seinen besondern Griff wieder hat, um so viel kürzer abgefertiget. Bey Liedern wird nun zwar nicht viel auf den Tact reflectiret oder gesehen, allein der Dreyviertel-Tact fordert doch einige Tactmässige Bewegung, oder ein Spielen, das etwas nach dem Tact gehet. Von diesem Tripel-Tacte (wie man ihn nennet) sehe man den ersten Theil des Clavier-Spielers im III. Abschnitte das zehnte Capitel pag. 117. wie auch hier im 2ten Abschn. Cap. V.

3) Vom Punct im Discant und Baß zugleich.

Vom Tripel-Tact bey Liedern.

4) Wenn die Melodie des Discants um eine Terzie fällt oder steiget, also, daß ein Ton darzwischen ausgelassen worden, so darf man solche darzwischen kommende Note wohl mitmachen, um die Melodie desto besser zusammen zu hängen; als hier im 3ten und 4ten Tact, da ist *d*, und im folgenden Tact *h*, hier kan ich nun das ausgelassene *c* mitnehmen, wenn es gleich nicht ausgeschrieben stehet. Nur ist die Frage, ob das *c* nach dem Griffe zu *d*, oder vor dem Griffe zu *g* seyn soll? Beydes kan angehen:

4) Wie ein Terzien-Gang auszufüllen, auf zweyerley Art durch einen Nachschlag,

gehen: die gewöhnlichste Art ist, daß es der vorhergegangenen Note angehänget wird, welches einem Anfänger auch am leichtesten fällt, und ihn in seinen Griffen gar nicht störet. Diß kan hier nun im 3ten und 7ten Tact geschehen. Manierlicher aber klingt es, sonderlich im 7ten Tact, wenn die ausgelassene Note zum folgenden Ton, als ein Vorschlag, zu *cis* gemacht wird; der Griff bleibet in Ansehung der Mittel-Stimmen, wie er seyn muß, nur bloß die oberste Stimme hält sich durch den erwählten Vorschlag um die Hälfte länger auf, und werden die Mittel-Stimmen gleich zum Vorschlag angeschlagen, und *cis*, als die ausgeschriebene Note, gehet nach, als:

oder durch einen Vorschlag.

Indessen möchte dieses im Anfang noch einige Schwierigkeit setzen, deswegen hänge ein Anfänger diß *d* nur hinter das vorhergegangene *e*, das heisset, er lasse das *d* durchgehen, als wenn *e* und *d* zwey Achtel wären.

5) Vom Auftact.

5) Gleich nach dem ersten Viertel zu Anfang dieses Liedes, finden wir schon einen Tact-Strich, der sich sonst erst nach drey Vierteln befinden müste: dieses ist nun der Auftact, wovon im ersten Theil im IIIten Abschnitt Cap. XI. §. 29. Nachricht ertheilet worden. Der letzte Satz hat hier das kleine Wiederholungs-Zeichen, und muß dahero zweymal gespielet werden; vide den ersten Theil III. Abschn. Cap. VIII. die 12te Anmerkung des 4ten Liedes. Sonsten ist dieses Lied sehr leicht zu spielen, und hat viele reine Accorde.

Kleine Wiederholungs-Zeichen.

6) Noch andere Lieder aus *g dur* angezeiget.

6) Dergleichen Lieder aus *g dur* finden sich im Hallischen Gesang-Buch mehrere. Man spiele unter andern zu seiner Lust und Uebung N. 151. **JEsu rufe mich** 2c. Im 2ten Tact bleibt bey *fis* die 8 weg, sonsten kan sie hier allezeit beym Sexten-Griff genommen werden. N. 347. **Allein GOtt in der Höh sey Ehr** 2c. Hier kan die 8 bey der 6 immer genommen werden, nur allein im letzten Tact bey *H* bleibt die Octave weg. Im 5ten Tact merke man über *H* die 6 mit einem Strich, welches die Sexte major zu *H*, das *gis* ist; im 8ten Tact bleibet im reinen Accord zu *f* die Octave weg, oder der Alt bekäme eine Secundam superfluam; sonsten fällt bey dieser Melodie nichts ungewöhnliches vor. N. 488. **Diß sind die heil'gen zehn Gebot** 2c. Hiebey ist weiter nichts in Acht zu nehmen, als daß im 4ten Tact bey *e*, und im 9ten Tact bey *H*, die Octave beym Sexten-Griff wegbleiben muß. N. 830. (die andere Melodie) **Weltlich Ehr und zeitlich Gut** 2c. Allhier kan die 8 immer bey der 6 genommen werden. N. 1401. **Nun laßt uns den Leib begraben** 2c.

Diese

Diese Melodie ist wiederum sehr leicht, und leidet die 6 allhier immer die Octave bey sich. Ich zweifele nicht, oder einer wird nun diese Lieder schon ohne Mühe spielen können, wenn er alles vorhergegangene wohl durchstudiret hat, und nicht darüber hingelaufen, sondern nicht eher zum folgenden Liede gegangen, als bis er das vorige wohl spielen kan.

Erinnerung.

§. 8. Wir gehen nun zum sechsten Liede dieses Capitels, da wir denn eins aus *g moll* erwählen wollen: denn weil doch viele Lieder aus *g moll* sind, so thut man wohl, wenn man sich mit dieser Ton-Art auch wohl bekant macht. Verschiedenen Anfängern, welche lieber in der Vorzeichnung ✱✱ als b b sehen, will diese Ton-Art wol ein wenig beschwerlich fallen; deswegen ist sie zu üben; um nun einen Anfänger nicht verdrießlich zu machen, so setze hier eine gar leichte Melodie her, aus dem Hallischen Gesangbuch

Das sechste Lied aus *g moll*.

N. 6. Auf meinen lieben GOtt. N. 1125.

Anmerkungen.

1) Wer die Exempel aus *b dur* und *g moll*, welche im 8ten Capitel §. 10 und §. 13 stehen, fein geübet hat, der wird bey diesem Liede nicht

Anmerkungen:

die

1) Wer alles bisher abgehandelte gut gelernet hat, der hat das meiste vom G. Baß gefaßt.

die geringste Schwierigkeit finden, sondern es gleich wegspielen können; ja, wer die Exempel des 8ten, 9ten und dieses 10ten Capitels mit ihren Anmerkungen wohl verstanden und behalten, und die Exempel ziemlich fertig wegspielen kan, und dazu noch die aus dem Hallischen Gesangbuch recommendirte Lieder fein mit exerciret hat; der hat das meiste vom General-Baß, so viel nemlich beym Choral-Spielen davon zu wissen nöthig ist, schon gelernet. Es kan einer schon zufrieden seyn, wenn er bey seiner Selbst-Information, (dazu er alle Tage entweder eine kleine Stunde oder eine gute halbe Stunde angewandt) in 4 Monate diese 10 Capitel durchstudiret, und die darin vorgetragene Anfangs-Gründe und Regeln des General-Basses gefasset, und die darin vorgekommene Exempel gelernet hat; vielleicht braucht mancher so viel Zeit nicht einmal dazu, doch warne einen ieden für aller Eilfertigkeit. Die noch folgende Intervalla, als die 2, 4, 7 und 9, wovon nun noch wird zu handeln seyn, wird man alsdenn gar geschwinde begreiffen und lernen können, und also das vornehmste des General-Basses spielend erlernen. Solte diese einfältige Abhandlung das Glück haben, daß iemand daraus etwas profitirte, so würde es mir ein grosses Vergnügen seyn, solches zu erfahren.

Das übrige ist leicht zu lernen.

2) Ausweichung dieses Liedes.

2) Diß Lied ist aus *g moll*: und weichet nur allein in *b dur* aus, als welches mit *g moll* gleiche Vorzeichnung hat, und ihm also am nächsten verwandt ist (vide Cap. II. §. 20.). So oft hier im Baß *f* statt *fis* (welches das Semitonium unterwerts von *g moll* ist) stehet, so oft ist die Melodie in *b dur*, wenn aber *fis* oder über *d* (als der Quinte zu *g*) ein * stehet, so ist sie in *g moll*. Es ist hier, so wie sichs in *g moll* gebühret (vide Cap. II. § 17.) vor *b* und *e* ein b vorgezeichnet: und ob nun gleich das *es* weder im Discant noch Baß vorkommt, sondern nur zweymal in den Mittel-Stimmen, nemlich im 3ten und 11ten Tact, da zu *c* die Terzie minor, das *es*, muß genommen werden; so hat doch die Vorzeichnung richtig geschehen müssen.

3) Die 6 stehet gern über einer Note, die ein fremdes *, oder erhöhend ♮ vor sich hat.

3) Es kommt hier der Sexten-Griff nur dreymal vor, und hat man eben nicht nöthig, die Octave dabey wegzulassen; indessen wollen wir hier noch eine **Regel** mitnehmen, nach welcher die Octave bey der Sexte zu nehmen verboten wird, auch alsdenn, wenn gleich dadurch keine verbotene Octaven oder ungeschickte Gänge verursachet würden. Die **Regel** ist diese: **Wenn eine Baß-Note ein fremdes * (welches sich in der Vorzeichnung nicht befindet) oder erhöhendes ♮ vor sich hat; so hat eine solche Note gemeiniglich eine 6 über sich. Bey diesem Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern entweder die 6 oder 3 verdoppelt, oder auch nur bloß die Terzie allein dazu genommen.** Ein Anfänger, der gerne einen geschickten General-Baß verlanget

langet spielen zu lernen, thut also wohl, daß er selbst bey Liedern, wenn eine Baß-Note ein fremdes * oder erhöhendes ♮ vor sich hat, alsdenn beym Sexten-Griff nur die Octave weglasse. Der Grund von dieser verbotenen Octave ist der Wohlklang; denn weil solche fremde ** oder erhöhende ♮♮ sich nicht in der Scala befinden, so empfindet das Gehör bey Verdoppelung solcher Töne, die ein fremdes * oder ♮ haben, eine gewisse unangenehme Härtigkeit, die doch leicht kan vermieden werden. Deswegen nun kan man hier im 6ten Tact bey *fis* die Octave im Sexten-Griff weglassen; dem ungeachtet, daß *g moll* mit *fis* muß zu thun haben, so klingt es doch hart, wenn in moll-Tönen das Semitonium unterwerts (welches nichts anders als die Septima maior der Ton-Art ist) verdoppelt wird. Im IIten Abschnitt wird es Gelegenheit geben, mehr davon zu reden. ~~Ich könte und müßte~~ also auch bey N. 1. **Kein Christ soll ihm** &c. §. 3. im ersten Tact beym Sexten-Griff zu *gis* die Octave auch weglassen, welches allda nur anzuzeigen war.

Ein fremd * oder erhöhend ♮ wird nicht leicht verdoppelt, um des Wohlklangs willen.

4) Im Discant sind im 6ten und 8ten Tact durchgehende Noten zu machen, davon die vierte Anmerkung des vorigen Liedes nachzusehen. Es ist auch gut, wenn dergleichen durchgehende Noten (ich rede hier von unausgeschriebenen durchgehenden Noten) auch im Baß angebracht werden, als hier im 9ten Tact stehet *B d f*, welches Viertel sind, wenn hier nun die ausgelassene Töne als durchgehende Noten gemacht werden, so kommen vier Achtel heraus, ehe man zu *f* kömmt, als:

4) Ein Terzien-Gang darf auch im Baß ausgefüllet werden.



Es müssen aber bey den durchgehenden Noten vor allen Dingen auch die vorgezeichnete ** oder bb wohl in Acht genommen werden. Diß ist aber nur alsdenn zu observiren, wenn die Melodie in der Haupt-Ton-Art, darnach die Vorzeichnung der ** oder bb eingerichtet ist, bleibet, oder in eine andere Ton-Art ausweichet, die gleiche Vorzeichnung mit dem Haupt-Ton hat (als hier *b dur* und *g moll*). Weichet aber die Melodie in eine solche Ton-Art aus, darin entweder ein * oder b weniger oder mehr seyn muß, als in der Haupt-Ton-Art vorhanden ist; so muß die Scala des Neben-Tones bey den durchgehenden Noten beobachtet werden. Hieraus siehet man nun, was wir Cap. II. §. 28. gesaget, daß es nemlich nicht gut ist, wenn man selbst bey Choral-Spielen die Ton-Leiter des Tons, darin ausgewichen worden, nicht kennet: ein gutes musicalisches Gehör thut hier zwar gute Dienste; indessen der diese Gabe so nicht hat, richtet sich desto sorgfältiger nach den Regeln der Ton-Leiter, und bedienet sich des 2ten Capi-

Was dabey vornemlich in Acht zu nehmen.

Warum ein Choral Spieler die Ton-Leiter aller Töne wissen muß.

Capitels, daraus ihm die Beschaffenheit aller dur- und moll-Töne bekant werden kan.

5) Anzeige einiger Lieder aus *g moll*.

5) Nun will noch einige Lieder zur Uebung hersetzen, oder nur anzeigen, die aus *g moll* und leicht zu spielen sind. Dergleichen sind nun: N. 485. **Der HErr ist mein getreuer Hirt** rc. N. 761 und 1525.

Beschluß der Abhandlung aller Consonanzien.

§. 9. Nun denke, einen Liebhaber hinlänglich mit den Consonanzien bekant gemacht zu haben, und daß die gegebene Exempel genugsame Gelegenheit zur Uebung im reinen Accord und Sexten-Griff gegeben haben. Jetzt kömmts drauf an, daß einer nur nicht eher weiter gehet, als bis er sich durch die Erlernung der gegebenen Exempel recht geschickt gemacht hat, alle reine Accorde und Sexten-Griffe nach ihren drey Haupt-Veränderungen, ohne langes Nachsinnen, geschwind treffen zu können. Der Nutzen hievon wird sich hernach erst recht zeigen, und alsdenn wird ihm der General-Baß in seinen Regeln nicht mehr so schwer seyn. Manches ist bishero vorgekommen, welches, als zu früh angebracht, scheinen möchte; ich habe aber dadurch einem Anfänger nur vorläufig eine kleine Erkentniß von diesem und jenem mittheilen wollen, welches aber in dem folgenden weiter wird ausgeführet werden. Wir gehen also zu den Dissonanzien.

CAPUT XI.

Von der kleinen Quarte.

Von den Dissonanzien überhaupt.

§. 1. Wir kommen anietzo zu den Dissonanzien, da wir denn von den gebräuchlichsten zu den fremderen gehen wollen. Weil nun im 4ten Capitel schon von den Con- und Dissonanzien überhaupt ist gehandelt worden, so beliebe man dieses Capitel anietzo nochmals wieder durchzulesen, sonderlich §. 2, 4 und 7. Was darin bey der erstern Durchlesung noch etwas unverständlich gewesen, das wird nun bald verständlicher werden. Das 3te Capitel hat auch schon vieles von den Dissonanzien: denn weil diese eben so wol als die Consonanzien, Intervalla sind und heissen, so ist in diesem Capitel, welches von den musicalischen Intervallen überhaupt handelt, auch verschiedenes von den Dissonanzien gesaget worden, sonderlich sehe man nach §. 5, 6, 8, 9 und 11. Diese beyde Capitel gehören also wieder hieher.

Musicalischer Streit wegen der kleinen Quarte,

§. 2. Wir nehmen erstlich die so sehr gebräuchliche Quarte minor vor uns. Cap. IV. §. 4. stehet: daß verschiedene gelehrte Musici diese kleine Quarte noch mit unter die Zahl der unvollkommenen Consonanzien setzten, und daß dagegen andere behaupteten, sie wäre eine Dissonanz. Beyde Parteyen geben ihre Gründe an. Liebhaber der Music, die zur

Unter-

Untersuchung musicalischer Streitigkeiten Lust haben, können deswegen einsehen die Schriften des Herrn **Sorgens**, **Mathesons**, **Mizlers** und anderer; denn wenn ich einen Anfänger, dem es noch an Erkentniß nöthigerer Dinge fehlet, in den Irr-Garten gelehrter Streitigkeiten führen wolte, das möchte ihm nicht gefallen. Indessen aber ist sehr leicht einzusehen, wie beyderley Parteyen zu dieser Streitigkeit haben kommen können. Der Herr **Löhlein**, der anno 1765 ein sehr nützliches und brauchbares Buch herausgegeben, betitult: „**die Clavier-Schule,** „**oder, eine kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und** „**Harmonie, mit practischen Beyspielen erkläret,**„ schreibet daselbst pag. 78. §. 7. davon also: „Es liegt auch nichts daran, wofür man sie „halten will. Genug, sie wird consonirend und dissonirend gebraucht, „und ist also ein musicalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Con-„sonanz als Dissonanz hat.„ Die Herren Musici nun, welche die kleine Quarte für eine unvollkommene Consonanz halten, werden mir leicht verzeihen, daß ich sie hier unter die Dissonanzien stecke und abhandele. Dieses ist nun nicht deswegen geschehen, daß ich mich schlechterdings hiedurch zur Partey derer solte schlagen, welche sie für nichts anders als eine Dissonanz halten: nein; die Einrichtung und der Zweck meines Aufsatzes haben dieses am dienlichsten erachtet.

ist nicht für Anfänger.

Löhleins Clavier-Schule.

§. 3. Wir haben im vorigen Capitel verschiedene Lieder aus dem grossen Hallischen Gesang-Buche angeführet, darin zwar keine Quarte vorgekommen; allein es hätten deren noch viel mehr können angeführet werden, wenn uns nicht die Quarte im Wege gestanden. Denn man findet sehr wenig Lieder, worin man nicht eine 4te solte sehen, sonderlich am Ende eines Satzes: denn da hat die vor der Schluß-Note hergehende Note gemeiniglich eine 4, welche auch allezeit unsere Quarte minor ist, man findet da entweder 4 3, oder $\frac{6\,5}{4\,3}$, $\frac{6\,5}{4\times}$, $\frac{6\,5}{4\,\natural}$. Deswegen nun ist es sehr nöthig, daß man die 4 bald kennen und brauchen lernet; denn wie viel Lieder müßte der nicht ungespielet lassen, der diese Quarte nicht kennete. Es kömmt also, nächst der 6 und dem reinen Accord, kein Intervallum, sonderlich bey Liedern, öfterer vor, als unsere kleine Quarte.

Die Erkentniß der kleinen Quarte ist sehr nöthig.

§. 4. Wer nun von einem Intervallo höret, welches eine Quarte genant wird, der wird aus dem vorigen schon gelernet haben, daß ein solches Intervallum **vier Töne** von derjenigen Note müsse entfernet seyn, darüber diese Ziffer 4 stehet. Es ist aber unsere kleine Quarte **einen ganzen Ton niedriger**, als die reine oder vollkommene Quinte. Es ist Cap. VI, darin von der Quinte gehandelt worden, nicht nur gezeiget worden, wie leicht die Quarte zu allen Tönen zu treffen, wenn man nur die Quinten perfect weiß; sondern es ist auch daselbst §. 11. ein Quinten-,

Die kleine Quarte ist einen ganzen Ton niedriger, als die reine Quinte.

Quarten- und Sexten-Examen angestellet worden; woraus nun schon bekant seyn wird, wie die kleine Quarte einen Ton tiefer liegt, als die Quinta perfecta. Wer die Terzie major aus dem ersten Theil meines Clavier-Spielers (IV. Abschn. Cap. IX. §. 4. 5. 6.) von der kleinen Terzie wohl hat unterscheiden gelernet, daß nemlich die Terzie major aus zween ganzen Tönen bestehet; der kan auch hieraus die Quarte minor kennen lernen, denn sie liegt nur einen **grossen halben Ton höher, als die Terzie major.** Z. E. die Terzie major zu *c* ist *e*, die Quarte minor aber zu *c* ist *f*; denn *f* lieget einen grossen halben Ton höher als *e*. Die Terzie major zu *d* ist *fis*, deswegen ist die 4te zu *d*, *g*: weil *g* einen grossen halben Ton höher liegt, als die Terzie major zu *d* das *fis*. Die Terzie major zu *f* ist *a*, folglich ist die Quarte minor zu *f*, *b*. Denn wenn ich hier *h* nehmen wolte, so läge ja die Quarte einen ganzen Ton höher, als die Terzie major. Das wäre aber alsdenn die grosse Quarte, wovon hier aber die Rede noch nicht ist. Es bestehet also die Quarte aus vier Stufen unserer Ton-Leiter (vide pag. 17.). Denn wenn wir daselbst von der ersten bis zur vierten Stufe fortzählen, so finden wir, daß in der Ton-Leiter von *c dur*, als dem Muster aller dur-Töne, die vierte Stuffe *f* heisset (welches die Quarte minor zu *c* ist) und in der Ton-Leiter von *a moll* (welches das Muster aller moll-Töne ist) finden wir, daß die vierte Stuffe *d* heisset, als welches die Quarte minor zu *a* ist. Es ist also die Quarte minor in allen dur- und moll-Tönen eine Quarta naturalis: denn die natürliche Ton-Folge der harten und weichen Ton-Arten hat die kleine Quarte in sich.

oder einen grossen halben Ton höher, als die Terzie major.

Es ist die Quarta minor eine Quarta naturalis.

§. 5. Das nun die Quarte naturalis und accidentalis ist, davon sehe man Cap. VI. §. 3. 4. 5. und 6. item Cap. VII. §. 3. Daß die Quarte minor angezeiget werde, wenn man ein b durch die 4 findet, 4♭, ist bekant aus vorigem; denn ein b durch eine Ziffer, oder (wie in gedruckten Noten) nahe an einer Ziffer, machet solches Intervallum immer um einen halben Ton kleiner; ein ♮ aber thut beydes (vide Cap. IX. §. 5.). Es wird also unsere Quarte minor bloß durch eine 4 angezeiget, so lange die Haupt-Ton-Art in keine Neben-Töne ausweichet; es ist die Quarte minor auch viel gebräuchlicher bey Liedern, als die Quarte major.

Durch welche Ziffern sie angezeiget wird.

§. 6. Wir haben Cap. IX. §. 12. gesagt, daß die Sexte eine umgekehrte Terzie wäre; eben also ist nun auch die Quarte eine umgekehrte Quinte, als die Quarte zu *g* ist *c*, umgekehrt, die Quinte zu *c* ist *g*. Es macht aber dergleichen Erklärung und Beschreibung eines Intervalli einem Anfänger die Erlernung derselben oft schwerer als leichter; darum halte man sich nur schlechterdings dabey, daß die kleine Quarte einen ganzen Ton niedriger als die Quinte liegt. Wir wollen um mehrerer Deut-

Sie ist eine umgekehrte Quinte.

Deutlichkeit willen die Quarte zu den gebräuchlichen Tönen in Noten hersetzen.

Die kleine Quarten in Noten gezeiget.

Kleine Quarten.

Quarten-Cirkel.

Wer die Quinten gut kennet, der rechnet nur immer einen ganzen Ton zurück, so hat er die kleine Quarte. Im ersten Theil des Clavier-Spielers stehet pag. 183. ein Quinten-Cirkel, der zum Quarten-Cirkel wird, wenn ich von *c* nach der linken Hand gehe, als die Quarte von *C* ist *F*, von *F* ist *B* etc.

Sie ist ein Aufhalten der Terzie, die fast immer drauf folget,

§. 7. Wir haben Cap. III. §. 6. gesaget: daß man statt der Terzie, die nebst der 5 und 8 zum reinen Accord gehöret, zur Veränderung vorhero erstlich wohl die Quarte nimt, und die andern Ziffern des Accordes, nemlich die 5 und 8, dazu behält. Hieraus sehen wir nun, woher es komme, daß gemeiniglich nach der 4 eine 3 stehet, oder warum sich die 4 in der 3 resolviret oder auflöset. Die Terzie ist die Consonanz, welche eigentlich gemeynet wird, deswegen muß sich die auch nach der Quarte hören lassen. Wenn nun eine von den Stimmen der rechten Hand, die die Terzie zum folgenden Accord haben soll, so beschaffen ist, daß sie zur folgenden Baß-Note eine Quarte abgiebt, so behält diese Mittel- oder Ober-Stimme ihren Ton um die Hälfte länger als die andern Stimmen, und gehet hernach, wann die andern Stimmen die zum folgenden Griff erforderliche Töne schon gemacht haben, erst alsdenn zur Terzie. Das heisset nun retardatio, die Verzögerung, als durch welche viele Dissonanzien entstehen. Die Mittel-Stimme, oder auch wol die Ober-Stimme, hält also ihren Ton, der vor der Terzie des folgenden Griffes lieget, etwas länger, als die andern beyden Stimmen, welche die 5 und die 8 zum folgenden Accord machen sollen, resolviret sich aber doch, ihr dissonirendes Wesen (wodurch aber der Zuhörer aufmerksam geworden, und nach der Terzie ein Verlangen in sich spüret) fahren zu lassen, und zur angewiesenen Consonanz zu gehen; wodurch denn des Zuhörers Begierde erst erwecket, und hernach auch gestillet worden. Wir können uns dieses nicht deutlicher vorstellen, als wenn wir annehmen, daß die vier Singe-Stimmen eine Folge gewisser Noten, darzu reine Accorde kommen solten, in egaler Mensur, als etwa in lauter Viertel, singen solten; da indessen die eine Stimme, es möchte nun Discant, Alt oder Tenor seyn, sich bey ihrem vorigen Viertel über die Gebühr aufhielte, also, daß sie statt des Viertels, welches nur zwey Achtel gilt, eine Zeit von drey Achtel

und entstehet also aus der Retardation.

Was das Resolviren der Quarte heisse,

wird noch deutlicher vorgestellet,

dazu nehmen wolte, alsdenn müste ein solcher künstlicher Zauderer das folgende Viertel nicht länger als ein Achtel halten und ansehen, oder die Disharmonie möchte gar zu groß werden, und sie kämen auch nicht zusammen mit einander im Tact aus, als wie folgendes Exempel zeigen wird.

in Exempeln.



Wie die Quarte als ein Vorschlag zur Terzie anzusehen ist.

Hieraus ist zu erkennen, daß die Quarte a gleich einem Vorschlag (welches eine Manier oder Zierde bey Hand-Sachen oder bey der Melodie ist) zu *gis* ist, und daß eben dieser Vorschlag, welches hier das a ist, die Quarte zu *e* ausmacht, und im vorigen Griff schon da gewesen; wie denn die Quarte, wenn die 5 und 8 dazu gehöret, im vorigen Griff fast immer schon zu finden ist, oder vorher lieget. Ein jedes Exempel stehet doppelt: erstlich mit reinen Griffen; zum andern, da die mittlere Baß-Note *e*, statt der Terzie major erstlich die 4 über sich hat. Die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solte hier, wie die erste Hälfte des ersten Exempels zeiget, gleich die Terzie major zu *e*, nemlich *gis*, singen; die in der andern Hälfte des ersten Exempels stehende Quarte über *e* aber lehret ihn, den vorigen Ton noch zu behalten (woraus denn die Quarte zu *e* geworden) und die Terzie *gis* zur andern Hälfte der Note *e* nachzuschlagen. Das heisset nun: die Quarte resolviret sich in die Terzie. Gemeiniglich, sonderlich wenn die Quarte fast am Schluß eines Satzes stehet, folget Terzie major darnach. In den andern beyden Exempeln befindet sich die Quarte einmal unten, und zuletzt auch oben. Man siehet hieraus auch, daß in diesem Fall statt der Quarte wol gleich die Terzie major könte genommen werden; aber sie ist eine schöne Zierde der Melodie, und nicht gering zu achten.

Wie statt der 4 gleich die 3 kommen könte.

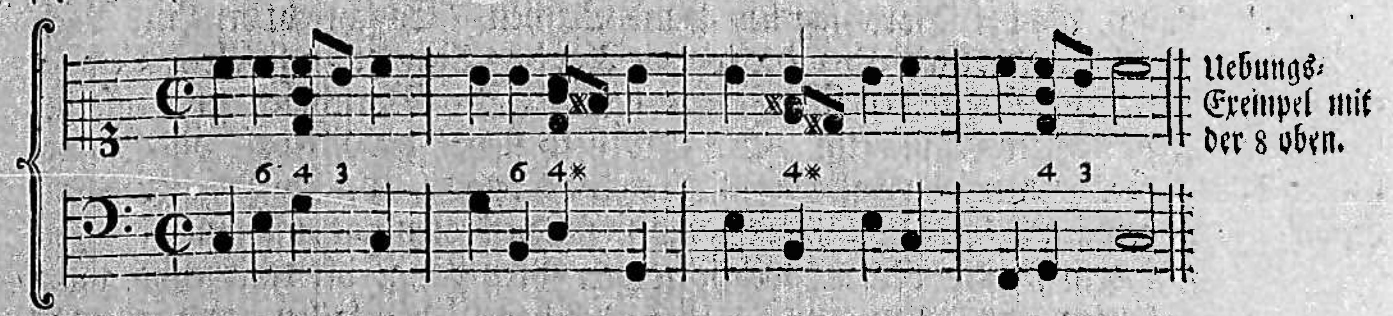
Neben-Stimmen zu 43.

§. 8. Wer also 43, 4*, 4♮ über einer Note siehet, der hat sich zu merken, daß zur 4 allhier die 5 und 8 gehöre, eben wie zu der Terzie, als wozu sie gleichsam ein Vorschlag ist, und worin sie sich auch resolviren muß, d. i. die Terzie muß darauf folgen. So wie nun alle Griffe dreymal können verändert werden, so auch dieser Quarten-Griff, nemlich daß die Quarte entweder oben, oder mitten, oder unten in der rechten Hand lieget; in welcher Stimme aber die 4 lieget, in eben derselben muß auch

Der Quarten-Griff kan dreymal verändert werden.

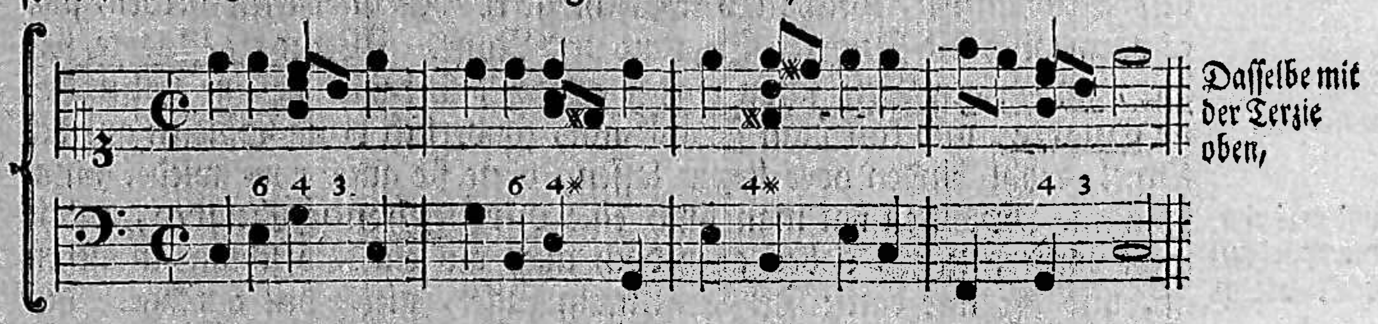
die 3 nachgeschlagen werden, das nennet man nun: die Quarte muß unter sich resolviren. Wir wollen ein kleines Exempel zur Uebung hersetzen:

Resolviret unter sich.



Uebungs-Exempel mit der 8 oben.

Allhier lieget nun die Quarte im ersten und 4ten Tact oben, im 2ten in der Mitte, und im 3ten Tact unten. Den Quarten-Griff habe allhier nur allein, um mehrerer Deutlichkeit willen, ausgeschrieben, weil doch die reinen Accorde und Sexten-Griffe aus vorhergegangenem schon bekant geworden; man übe dieses kleine Exempel. Es ist in diesem Exempel mit der Octave angefangen, nemlich im Anfangs-Accord haben wir die 8 oben genommen. Wir wollen nun auch die Terzie oben nehmen, so wird die Quarte eine andere Lage bekommen, als:



Dasselbe mit der Terzie oben,

Hier lieget nun die Quarte im ersten und vierten Tact in der Mitte, im 2ten unten, und im 3ten oben. Wenn wir nun dieses Exempel mit der Quinte im Anfangs-Accord anfangen, so liegt die Quarte im ersten und 4ten Tact unten, im 2ten oben, und im 3ten Tact in der Mitte, als:



mit der 5te oben.

Im andern Tact stehet im Griff die unterste Note unter der Linie mit einem Strich, diß ist nun ungestrichen *a*.

Quarte, als ein Vorschlag zur Terzie.

§. 9. Es ist die Quarte, wie §. 7. gesagt worden, als ein Vorschlag der darauf folgenden Terzie anzusehen, und hat in der Harmonie, oder beym General-Baß-Spielen, eben den Nutzen und dieselbe Wirkung, als der Vorschlag bey Hand-Sachen. Es schreibt der Herr **Bach** in seinem **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**, pag. 62. von dem Nutzen der Vorschläge also: „Die Vorschläge sind eine der „nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowol die Melodie als Harmo„nie. Im erstern Fall [nemlich bey der Melodie, oder bey Hand-Sachen] „erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; „indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen „könten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie „zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der „Erfahrung, daß überhaupt in der Music das vernünftige Wiederholen „gefällig macht. Im andern Falle [nemlich bey der Harmonie, als „womit der General-Baß zu thun hat] verändern sie die Harmonie, „welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. **Man kan „alle Bindungen und Dissonanzien auf diese Vorschläge zurück füh„ren**; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?„ Unter den Dissonanzien, welche als Vorschläge können angesehen werden, sind es vornemlich die Quarte, Septime und None. Wenn die Quarte, wie hier, im vorigen Griff schon vorher gelegen, so heisset sie eine **gebundene Quarte**, und kan man sie alsdann, sonderlich beym Spielen auf der Orgel, wohl binden oder liegen lassen, ohne sie aufs neue wieder anzuschlagen. Sonsten hat man auch eine **durchgehende Quarte**, welche nicht vorhergelegen, dabey aber doch auch als ein Vorschlag anzusehen ist, und oft nur einen Terzien-Raum füllet, gleich den durchgehenden Noten, die man ausgeschrieben findet, nur mit dem Unterscheid, daß sie zur folgenden, nicht aber zur vorhergegangenen Note gilt; wir werden hernach noch einmal von dieser durchgehenden Quarte zu reden haben.

Nutzen der Vorschläge, bey Hand-Sachen, beym Gen. Baß. Was eine gebundene, und was eine durchgehende Quarte sey.

Quarten-Griff ist wenig vom reinen Accord unterschieden.

§. 10. Es gehöret also zur 4, wenn eine Terzie dahinter stehet, oder wenn sie nicht noch eine andere Ziffer über sich stehen hat, die 3 und 8, wie §. 8. schon gesagt, und ist dieser Quarten-Griff eine kleine, doch anmuthige, Veränderung eines reinen Accordes, nemlich man hat statt der 3 nur vorhero erst die 4, als einen Vorschlag zur Terzie genommen. Nun haben wir schon Cap. III, §. 6. gesagt: daß man auch wol zwey Intervalla eines reinen Accordes zugleich verändert, nemlich man nimt nicht allein statt der 3 die 4, sondern auch statt der Quinte die Sexte, und behält nur vom reinen Accord bloß die Octave unverändert: daher ist nun der Griff $\frac{6}{4}$ entstanden; die 6 ist in diesem Griff als ein Vorschlag zur 5te, und die Quarte als ein Vorschlag zur Terzie anzusehen; deswegen

Vom Griff $\frac{6}{4}$, woher er entstanden.

gen folget nun auf $\substack{6\\4}$ gemeiniglich $\substack{5\\3}$, oder $\substack{5*}$, oder $\substack{5\\\natural}$, und zwar noch über eben der Note, darzu man den Griff mit der $\substack{6\\4}$ geschlagen, alsdenn theilet die rechte Hand gleichsam diese Note; ist die Baß-Note ein Viertel, so schläget man den Griff $\substack{6\\4}$ zugleich mit dem Baß an, und gilt der Griff nur Ein Achtel, zum andern Achtel des Viertels wird $\substack{5\\3}$ angeschlagen; ist aber die Baß-Note in keine egale Theile zu theilen, als wenn der Baß ein Viertel mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Achtel gilt, und deswegen bey der Theilung ein Bruch käme) oder einen halben Tact mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Viertel gilt), so wird der Griff $\substack{6\\4}$ zwar gleich zu der Baß-Note angeschlagen, er bleibt aber zwey Drittel liegen, und zum letzten Drittel dieser unegalen Baß-Note wird $\substack{5\\3}$ angeschlagen; als wenn der Baß ein Viertel mit einem Puncte hat, welches drey Achtel gilt, so bekömmt der Griff $\substack{6\\4}$ zwey Achtel, und $\substack{5\\3}$ nur Ein Achtel. Oder hat der Baß einen halben Tact mit einem Puncte, so gilt die Note drey Viertel, davon bekömmt die rechte Hand im Griff $\substack{6\\4}$ zwey Viertel, und $\substack{5\\3}$ gehet zum Puncte, und hat nur Ein Viertel. Denn eben diese Regel gilt in Hand-Sachen bey den Vorschlägen, als welche die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bey ungleichen Theilen zwey Drittheile bekommen. Bey Liedern findet man nun $\substack{6\,5\\4\,3}$ sehr kurz vor dem Schluß eines Satzes, oder bey der Cadence; ja es wird die Cadence eben dadurch gemacht. Eine Cadence aber zeiget an, daß ein musicalisches Stück oder Lied entweder gänzlich oder nur zum Theil zu Ende gehet, und folget ordinair der reine Accord zu dem Tone des Basses, darin ein Stück, oder auch bey Liedern ein Satz, sich endiget. Bey der Cadence nun kan die $\substack{6\\4}$ und auch die 4, wenn eine 3 darauf folget, ein wenig länger ausgehalten werden, als ein Zeichen, daß man einen Schluß oder musicalisches Punctum zu erwarten habe. Wir werden Gelegenheit nehmen, hernach noch etwas mehr von der Cadence zu reden.

Warum auf $\substack{6\\4}$ die $\substack{5\\3}$ folgen.

Dessen Ausübung.

Bepunctete Baß-Noten, oder bezifferter Punct.

$\substack{6\,5\\4\,3}$ ist sehr gebräuchlich bey einer Cadence.

§. 11. Beym Griff $\substack{6\\4}$ lieget die Quarte gar oft im vorhergehenden Griff schon präpariret, doch aber ist dieses nicht allezeit unumgänglich nöthig. Es ist aber der Unterscheid des Griffes $\substack{6\,5\\4\,3}$ und 43 sehr geringe. Ich will über 43 noch ein paar Neben-Ziffern schreiben, die zwar auch dazu gehören, aber nicht immer darüber geschrieben werden; so kan man es deutlich sehen, als $\substack{5\,5\\4\,3}$ und $\substack{6\,5\\4\,3}$. Hieraus sehen wir, daß statt der 5 nur die 6 genommen worden. Wir wollen unser Exempel §. 8. allhier verändern, und statt 43 den Griff $\substack{6\,5\\4\,3}$ nehmen, als welches sehr oft bey Liedern geschehen kan, und nur bloß den Griff $\substack{6\\4}$ und $\substack{5\\3}$ in Noten aussetzen, als:

$\substack{6\,5\\4\,3}$ ist nur wenig vom Griff 43 unterschieden.

Exempel, da $\frac{6}{4}$ vorher lieget.



Hier finden wir, daß der ganze Griff $\frac{6}{4}$ im vorhergehenden Sexten-Griff gelegen, und also nur gleichsam repetiret wird: deswegen ist nun dieser Griff $\frac{6}{4}$ gar leicht zu erlernen, der indessen doch so oft vorkömmt. Es liegt aber dieser Griff nicht allezeit vorhero, eben wie die Quarte, wenn sie keine gebundene, sondern durchgehende Quarte (vide §. 9.) ist, auch nicht vorhero lieget, davon mag folgendes Exempel eine kleine Probe seyn.

Exempel, da $\frac{6}{4}$ nicht vorher lieget.



Anmerkung hierüber.

Diß klingt nun harmoniöser und lieblicher, als wenn alles in blossen Accorden und Sexten-Griffen einher gehet; das sieht nun schon ein Bißgen bunt aus, und hat doch wenig zu bedeuten, es ist leicht. Wir sehen aber hier, daß der Griff $\frac{6}{4}$ allhier nicht, wie im vorigen Exempel, vorher lieget, nicht Ein Ton davon ist im vorigen Griff vorhanden, den 7ten Tact ausgenommen, da liegt der ganze Griff schon fertig im Sexten-Griff zu *e*, es nimt der Baß hier auch eine andere Tour, als im 2, 7 und 8ten Tact. Im Sexten-Griff zu *gis* und *fis* muß die Octave wegbleiben; weil man nicht gerne ein fremd Creutz, wie hier vor *g* und *f* stehet, verdoppelt (vide Cap. X. §. 8. die 3te Anmerkung). Zudem würde es bey *fis* auch eine verbotene Octave in der Mittelstimme abgeben, weil motus rectus

der

da ist (vide C. X. §. 3. 7te Anmerkung); es kan bey *gis* die Sexte verdoppelt werden. Weil nun dergleichen Art Sätze viel vorkommen, so wollen wir auch ein klein Exempel aus einem moll Tone hersetzen, und zwar nach Art einer Lieder-Melodie, es ist aus *g moll*.

Noch ein Exempel über $^6_{4\,3}$ aus *g moll*.



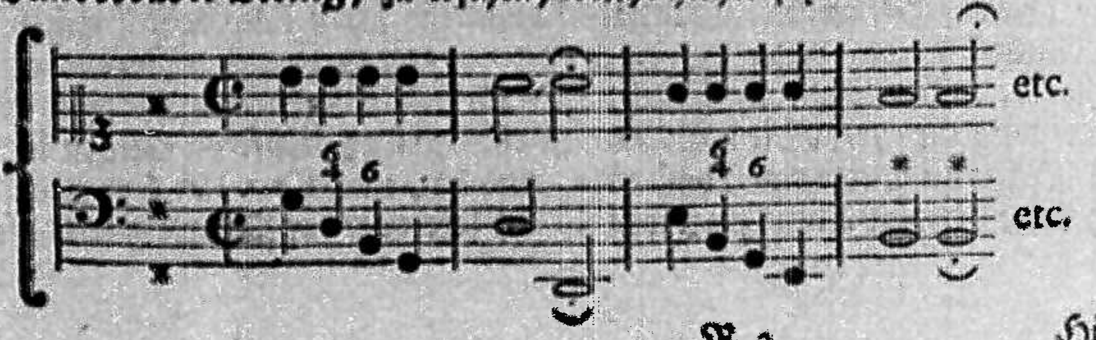
Anmerkung.

Wann hier und im vorigen Exempel ein Bogen über 2 bis 3 Baß-Noten stehen, als im 2, 4, 6 und 8ten Tact, das zeiget an, daß solche Noten allein, ohne Griff, gehen; denn es zeiget die rechte Hand auch deutlich an, wann ein Griff zu schlagen, nemlich hier bey ieder Discant-Note. Diese Exempel geben auch Gelegenheit, die Sexten-Griffe zu üben, und einen zur Spielung der folgenden sechs Chorale vorzubereiten.

Vom Griff $^6_{4\,3}$.

§. 12. Wir merken bey dem Griff der $^6_4$ noch an, daß bisweilen, sonderlich und allein mitten im Satze eines Liedes, nach der 6 keine 5 ausgeschrieben stehet, sondern nur nach der 4 eine 3, als $^6_{4\,3}$. Diß zeiget nun an, daß die Sexte liegen bleiben soll, und ist hier die 4 nur ein durchgehender Vorschlag zur 3, davon im folgenden Spho noch ein wenig wird vorkommen. Oft lieget dieser Griff $^6_4$ nicht allein vorher, sondern bleibet auch hernach unverändert liegen, und es folget auch keine $^5_3$ darauf, wie aus den beyden ersten Sätzen des Liedes num. 1251. **Wunderbarer König**, zu ersehen, welche hieher setzen will.

Der Sextquarten-Griff liegt nicht allein oft vorher, sondern bleibt auch oft nachher liegen.



Alsdann ist dieser Griff leicht.

Hier könte im Baß im ersten Tact viermal *g*, und im dritten Tact viermal *e* geblieben seyn, allein zur Veränderung borget der Baß gleichsam Töne aus dem Griff der rechten Hand, und schläget nach einander an, was die rechte Hand zugleich anschläget. Dahero zeiget der Griff $\frac{6}{4}$ über *d* hier nur an, daß ich meinen vorigen Griff nur wieder anschlagen kan. Wer sich solche Stellen merket, der hat bey dergleichen Gängen nicht lange nach dem Griff $\frac{6}{4}$ und nach der Sexte zu suchen. Wir wollen noch ein klein Exempel aus *d dur* hersetzen, und der rechten Hand lauter halbe Schläge geben, deswegen gehet nun das 2te und 4te Viertel im Baß durch, und schlägt die rechte Hand zu $\frac{6}{4}$ eben denselben Griff wieder an, den die erste Note im Baß eines ieden Tactes gehabt.

Exempel hievon.



Anzeige der bisher abgehandelten Ziffern und Griffe.

§. 13. Die Ziffern, die wir nun abgehandelt haben, sind die 8, 5, 3, 6 und kleine Quarte; daraus haben wir nun zusammensetzen gelernet, den reinen Accord aus 5, 3, 8. Ferner den Sexten-Griff aus 6, 3, 8, oder aus 6, 3, mit Weglassung der 8, oder daß man statt derselben die 6 oder 3 verdoppelt. Ferner haben wir nun auch schon die Quarte brauchen gelernet, und vernommen, daß die 4, wenn sie statt der Terzie eines reinen Accords genommen worden, als ein Vorschlag zu dieser Terzie könne angesehen werden, und alsdenn die 5 und 8 zu Neben-Ziffern hat, und in eine 3 verwandelt wird. Wir haben nun auch schon den Griff $\frac{6}{4}$ gehabt, und bemerket, daß dieser Griff sich in einen reinen Accord resolviret und auflöset, und alsdenn $\frac{5}{\times}$, $\frac{5}{\natural}$, oder $\frac{5}{3}$ nach sich hat; da denn die 6 als ein Vorschlag zur 5, und die 4 als ein Vorschlag zur 3 angesehen werden kan. Es ist zwar die Sexte eine Consonanz, und hat, nach Cap. IV. §. 7. eigentlich keine Resolution nöthig; weil sie sich hier aber zur Quarte gesellet, so

muß

muß sie, sonderlich bey Cadenzen, sich auch der Resolution unterwerfen. Doch haben wir auch schon §. 12. angemerket, daß der Griff $\frac{6}{4}$ die Sexte, sonderlich in der Mitte des Satzes eines Liedes, unverändert behält, und die 4 nur allein in eine 3 verwandelt wird. Alsdenn ist die Quarte in moll-Tönen oft eine Quarta diminuta (oder verminderte kleine Quarte) die noch einen halben Ton kleiner ist, als die Quarte minor, in diesem Fall stehet nun hinter der 6 keine 5, sondern nur hinter der 4 eine 3, also: $\frac{6}{4\,3}$. Weil diese verminderte Quarte sich gerne in moll Tönen zur Sexte gesellet, wann im Baß ein Semitonium, das durch ein fremd * entstanden, solche mit Weglassung der Octave bedarf; so ist diese 4 nichts anders, als ein Vorschlag zum Sexten-Griff ohne die Octave. Es lieget in Liedern diese 4 gemeiniglich in der Ober-Stimme, nicht aber im vorigen Griff, sondern ist gleich einem Vorschlage, der einen Terzien-Sprung ausfüllet.

Im Griff $\frac{6}{4\,3}$ ist die 4 oft eine Quarta diminuta.

Wie dieser Griff anzusehen.

§. 14. Nun ist noch eine Zusammensetzung unserer schon erlernten fünf Ziffern da, es gesellet sich zu $\frac{6}{4}$ auch noch wol, statt der 8, die Terzie, also: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$. Dieser Griff wird über die Noten bloß durch $\frac{4}{3}$ angedeutet, da man denn wissen muß, daß die 6 dazu gehöret. Anfänger verwundern sich gemeiniglich über solche Griffe, da zwey Töne zusammen liegen, als in dem gewöhnlichen Quarten-Griff, wozu die 5 und 8 gehöret, lieget 4 und 5 bey einander, und hier 3 und 4. Wir werden im folgenden Capitel auch zusammen haben die 5 und 6; wie auch die 7 und 8. Dem sey nun wie ihm wolle, es löset sich doch bald wieder zur selben oder folgenden Note auf. Sonsten ist es auch wahr, daß die Harmonie lieblicher ist, wenn dergleichen Griffe so eingerichtet werden, daß keine zwey Töne, bey einander liegend, zusammen angeschlagen werden, und diß kan geschehen beym Quarten-Griff, wenn man die 4te oben und die 5te unten nimt, und beym Griff $\frac{4}{3}$, wenn die 3 oben und die 4 unten lieget. Im Griff $\frac{6}{5}$, wenn die 5 oben und die 6 unten lieget, bey der kleinen 7, dazu oft auch die 8 gehöret (wovon auch bald folgen wird) wenn man die 7 oben und die 8 unten nimt. Weil nun die None, 9, eben wie eine Secunde zu betrachten, und die 3 zu sich nimt, so können allhier auch zwey Töne zusammen kommen: nimt man aber die 9 oben und die 3 unten, so klingt es schon besser. Indessen aber wird hiemit nicht gesagt, daß man bey solchen Griffen, wo zwey unmittelbar nach einander liegende Intervalla vorkommen, immer eine solche Zerstreuung beobachten müsse: nein! denn erstlich bey Liedern, wo die Melodie in der rechten Hand oben seyn muß, müssen solche beyde an einander liegende Intervalla oft zusammen liegend genommen werden; und zweytens bey andern Sachen, wo

Vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.

Wie die Griffe, welche 2 Töne neben einander liegend haben, zertheilet am besten klingen;

Jedoch werden sie auch wohl bey einander liegend gebraucht.

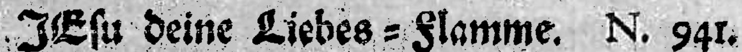
wo man nur bloß die Baß-Stimme vor sich hat, wovon der IIte Abschnitt handeln wird, erfordert die Lage der Hand auch oft, daß man zwey Töne in der rechten Hand zusammen liegend nehmen muß, oft aber hat hier die Zerstreuung (daß ich so rede) statt; zwey Töne, die **einen ganzen Ton** von einander liegen, werden nun wol aneinander liegend zusammen angeschlagen; wenn aber solche zwey Töne nur **einen grossen halben Ton** von einander liegen, so klingt es schon viel härter, und ist alsdenn die Zerstreuung ein Mittel, solche Dissonanzien ein wenig lieblicher zu machen. Untersuchen wir die oben bemeldte Griffe, so werden wir finden, daß sie doch einen ganzen Ton von einander liegen; denn bey $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ ist die 3 eine kleine Terzie, und wenn 4 5 zusammen liegen, so ist ihre Entfernung auch einen ganzen Ton, und so weiter.

Einwurf: Ob es nicht gut wäre, wenn eine iede Baß-Note immer 3 Ziffern über sich hätte.

§. 15. Hiebey möchte iemand gedenken, es wäre gut, wenn die Ziffern in der Ordnung über die Noten stünden, wie sie in der rechten Hand zu machen sind, da denn bey Liedern, die öberste Ziffer immer die Discant-Note, als welche doch oben im kleinen Finger seyn muß, anzeigte; so hätte ich doch den Vortheil davon, daß ich nicht nöthig hätte, die oben stehende Ziffer erst zu suchen, weil ich wüßte, daß der Discant solche Ziffer schon hätte; denn oft stehet über eine Baß-Note eine $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ oder sonst eine Ziffer, da ich mir viel Mühe gebe, sie zu suchen, habe ich sie denn endlich gefunden, so sehe ich, daß all mein Bemühen umsonst gewesen, weil der Discant diese Ziffer ausmachte; stünde nun aber solche Ziffer, die der Discant hat, immer oben, so hätte ich mich mit der obersten Ziffer nichts zu bemühen, sondern ich wüßte eben dadurch gleich, daß der Discant immer die oberste Ziffer hätte. Hierauf dienet folgendes:

Beantwortung und Beweis, daß dieses nicht rathsam wäre.

Erstlich müßte man alsdenn alle Intervalla, selbst diejenigen, welche einen reinen Accord ausmachten, nemlich die 3, 5 und 8, über eine iede Note ausschreiben; zum andern würde daraus folgen, daß über eine iede Note drey Zahlen müßten stehen. Diß ließ sich nun freylich bey Liedern noch wol thun; und man könte alsdenn auch beym Sexten-Griff die Octave, wenn sie nicht dabey dürfte gemacht werden, unausgeschrieben lassen; es könte ferner beym Sexten-Griff die 3 oder 6, wenn sie verdoppelt werden solte, zweymal geschrieben werden; dann wüßte man auch gleich, was in einem ieden Griff oben, oder unten, oder in der Mitte liegen müßte. Diß wäre nun freylich ein Vortheil. Ich will nur zur Probe einige Sätze eines Liedes so aussetzen, um einem Anfänger zu zeigen, wie verkehrt sein Rath wäre.



etc.

etc.

Das siehet nun bunt genug aus: und gewiß, wenn eine solche Bezifferung Mode wäre, so würde der General-Baß noch viel weniger Liebhaber finden, und ein Rechen-Schüler würde denken, da gibts was zu rechnen. Viele würden denken, sie könten den General-Baß unmöglich lernen, und sich folglich nimmer dran machen. Cap. IX. §. 14. habe auch schon angezeiget, daß es gar nicht rathsam wäre, alle Ziffern, so wie hier zur Probe geschehen, über die Noten zu schreiben. Ein Lehrling würde verdrießlich drüber werden, und einem Verständigen nutzte es noch weniger. Was würde man nicht für Mühe und Arbeit im Schreiben damit haben? Wie viel Druckfehler würden sich bey gedruckten Noten, selbst bey der sorgfältigsten Correctur, mit einschleichen? wie schwer wäre die Haupt-Ziffer von den zwey Neben-Ziffern zu unterscheiden und zu finden? Deswegen ist es ja viel besser, daß man einen reinen Accord (in

Die heutige Mode ist in diesem Stücke die beste.

(in so ferne er nach allen seinen Intervallen natürlich in der Scala enthalten ist) gar nicht über die Note durch Zahlen angezeiget, und bey den andern Griffen nur gleichsam die Abweichung vom reinen Accord, und durch welches Intervallum man davon abgewichen ist, über die Noten setzet.

Tabulatur und Solmisation sind veraltet.

§. 16. Es wäre sonst die Tabulatur, darin man statt der Noten und Ziffern die Benennung der Töne eines ieden Griffes ausschreibt, noch besser. Sie kan aber auch ohne Schaden, gleich dem veralteten und vom Herrn **Matheson** zu Grabe gesungenen vt, re, mi, fa, sol, la, zuruck bleiben, und unter die Zahl der musicalischen Antiquitäten oder Alterthümer mitgerechnet werden. Die beste Art ist die gewöhnliche ietzige Art, da man durch Regeln anzeiget, was diese oder jene Haupt-Ziffer, welche man über die Noten findet, für Neben-Ziffern haben muß, und wie man bey Ermangelung der Discant-Noten zu der einzigen Baß-Stimme bald dieses, bald jenes Intervallum eines Griffes oben haben müsse. Wenige Regeln überheben einem hier viele Mühe im Schreiben, Drucken und Spielen.

Was vom Ausschreiben der Griffe zu halten.

Wolte man aber im Discant die Griffe immer ausschreiben, das wäre freylich auch sehr beschwerlich für einen Anfänger, und auch nicht zu rathen, daß einer sich daran bey Spielung der Lieder nach dem General-Baß gewöhnte.

Hätte noch seinen Nutzen.

Es hätte aber doch den Nutzen, daß man sich bald würde finden können, wenn etwa in Hand-Sachen oder Oden fürs Clavier dergleichen ausgeschriebene Griffe vorkämen, wie denn genug geschicht, sonderlich heut zu Tage, da mancher Componiste seine Oden gerne nach seiner Intention rein und nett will gespielet wissen, und deswegen die Harmonie zur Melodie füget, das ist: er setzet die Griffe aus, so, wie er sie haben will; er vertheilet sie, und gibt der rechten Hand bald Einen, zwey bis drey Töne, und der linken, was der Harmonie noch nach dem Sinn des Componisten fehlet. In dem neuen Wernigerodischen Choral-Buche findet man verschiedene Lieder dieser Art, als z. E. p. 7. **Allmächtiger! sprich nur ein Wort** rc. sonderlich aber pag. 9. **Auf, auf, mein Herz, dich diesem hinzugeben**, die andere Melodie, welche sehr vollstimmig ausgesetzet ist, und mehrere. Diß gehöret aber zum zierlichen künstlichen General-Baß-Spielen, welches zu üben und zu beurtheilen eine Erfahrenheit in der Composition voraussetzet; indessen kan doch das Spielen nach ausgesetzten Griffen einem die Sache ein wenig leichter machen. Wir werden Gelegenheit genug haben in den Exempeln, die noch vorfallen werden, Griffe auszuschreiben, dahero nicht nöthig, deswegen ein Exempel herzusetzen. Wir gehen nun wieder zu unserm abzuhandelnden Griffe $\frac{4}{3}$.

Weiter vom Griff $\frac{4}{3}$, der

§. 17. Wir haben im Anfange des 14ten §phi nun gehöret, daß zur 4 statt der 8 auch wol die 3 genommen wird. Dieser Griff kommt

man-

manchem im Anfange etwas schwer an, sonderlich wenn die 3 oben lieget; es ist aber dieser Griff sehr gebräuchlich, sowol in moll- als dur-Tönen, deswegen ist er nun auch fleissig zu üben. Oft findet man, daß dieser Griff nach seinen drey Intervallen über die Baß-Noten ganz ausgeschrieben stehet, also: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$. Ist aber in diesem Griffe die natürliche Sexte gemeynet, so wird sie gemeiniglich nicht drüber gesetzet, sondern es stehen nur zwey Ziffern, $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$, dazu denn die 6 gehöret. Weil aber dieser Griff $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ die Sexte major gerne in ihrer Gesellschaft hat, selbige aber oft in der Scala des Haupt-Tones, wegen der Neben-Töne, darin ein Stück weichet, klein ist; so findet man oft eine Sextam maiorem accidentalem über $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ ausgeschrieben, also: $\begin{smallmatrix}\not 6\\4\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\natural\\4\\3\end{smallmatrix}$. In Liedern findet sich dieser Griff auch oft: ja, wie wir weiterhin hören werden; so darf zur Sexte major oft die 4 und 3 genommen werden, selbst wenn sie nicht dabey gezeichnet stehen. Die Lieder des 15ten Capitels werden solche Ziffern nun zwar auch haben; dem ohngeachtet wollen wir doch noch erst ein klein Exempel voran gehen lassen, darin nicht allein diese Ziffer oder dieser Griff etlichemal nach seiner dreyfachen Veränderung vorkömmt, sondern auch die schon abgehandelte Griffe repetiret werden. Man spiele es Choralmässig.

> sehr gebräuchlich ist.

> Dessen Schreib-Art.

> Die Sexta maior accidentalis hat gerne 4 und 3.



> Exempel, worin die bisher abgehandelte Griffe befindlich sind.

Wie die hier ausgesetzte Griffe recht zu gebrauchen sind.

Ich habe den bishero noch unbekant gewesenen Griff $\frac{4}{3}$ hier in Noten ausgesetzet, da man ihn denn examiniren muß, ob die verlangten Ziffern auch drin enthalten sind, und wo eine jede lieget; denn so muß man dergleichen ausgeschriebene Griffe zu seinem wahren Nutzen anwenden: denn wer hier froh seyn wolte, daß der Griff ausgesetzt wäre, und denken, hiedurch wäre er der Mühe ihn zu suchen überhoben worden; der würde des rechten Zwecks ganz verfehlen. Nein, man suche ihn, und sehe, obs mit dem ausgeschriebenen Griffe übereinkommt. Sonsten wollen wir noch kürzlich folgendes hiebey anmerken.

Anmerkungen über voriges Exempel.

§. 18. Es weichet dieses kleine Exempel in drey Neben-Töne aus, als da ist der andere Satz aus *g dur*, der dritte aus *a moll*, der vierte aus *e moll*, und der 5te wieder in *c dur*. Im 2ten Tact hat der Baß einen halben Tact mit einem Puncte, über diesem Puncte nun stehet $\frac{4}{3}$, muß also der Griff $\frac{4}{3}$ einen halben Tact gehalten werden, wie der Discant, worin $\frac{-}{.}$ ein halber Tact ist, solches lehret (siehe auch §. 10. dieses Capitels). Es ist die 4 hier bey dem Griffe $\frac{6}{4}{3}$ gemeiniglich eine gebundene 4 (§. 9.) und liegt folglich schon im vorigen Griff. Oft findet man bey diesem Griff die 3 vorher liegend, ohne daß die 4 gebunden ist, als da ist folgender Satz in Liedern sehr gewöhnlich:

Gebundene Terzie.



Bey vielen gradatim gehenden Sexten-Griffen ohne Octave, lieget die 6 gerne oben.

Bey den Sexten-Griffen muß hier die Octave wegbleiben zu *fis* im andern Satz, weil hier motus rectus ist (vide Cap. X. §. 6. die 5te Anmerkung, item ibid. §. 8. 3te Anmerk.). Der vierte Satz hat auch drey Sexten-Griffe, da Baß und Discant gradatim mit einander herunter gehen, allwo auch die Octave wegbleiben muß. Es liegt die 6 oben und die 3 unten, und dieses ist auch die beste Art, viele Sexten-Griffe, wo der Baß gradatim gehet, nach der Reihe abzufertigen, nemlich man nimt die 6 oben, im vorigen Capitel hatten wir §. 4. im Liede N. 2. auch eine Sexten-Folge, wo aber die Terzie oben und die 6 unten liegen mußte, wozu einen die Melodie des Discants verband, denn sonsten ist es immer besser, daß bey solchen Sexten-Griffen die 6 immer oben lieget, wie wir auch bey diesem Liede am Ende der dritten Anmerkung angezeiget haben. Denn wenn bey solchen gradatim gehenden Sexten-Griffen die Terzie oben lie-

get,

get, so machet die rechte Hand lauter Intervalla einer Quinte, welches nicht gut, sondern ein ungeschickter Gang ist, sonderlich wenn zwischen dem Tenor und Baß ein grosser leerer Raum (ein grosses Vacuum) ist, vide Cap. X. §. 6. 5te Anmerk.

§. 19. Ehe wir wieder sechs Lieder zur Uebung hersetzen, wollen wir uns noch erstlich mit der kleinen Quinte und kleinen Septime recht bekant machen, alsdenn werden wir Lieder genug finden, die einer, der die vorhergehenden Capitel wohl durchstudiret hat, ohne Mühe wird spielen können: man übe aber dieses Exempel der $\frac{4}{3}$ fleissig, damit man nicht Ursache habe, sich lange zu bedenken, wenn dergleichen Griff vorkömmt.

Der Griff $\frac{4}{3}$ ist fleissig zu üben.

CAPVT XII.
Von der kleinen Quinte.

§. 1. Man wundere sich nicht, daß wir noch einmal von der Quinte handeln wollen, da doch schon im sechsten Capitel von der Quinte weitläuftig ist gelehret worden; es ist aber allda von der vollkommenen Quinte, die zum reinen Accord gehöret, geredet, und welche eine vollkommene Consonanz ist. Ich habe Cap. IV. §. 5. diese kleine Quinte mit zu den Dissonanzien gerechnet, obgleich verschiedene Musici sie auch für eine unvollkommene Consonanz wollen ausgeben. Cap. VI. §. 3 findet man ihre verschiedene Benennung: daselbst ist auch versprochen worden, noch weitläuftiger von der kleinen Quinte zu handeln; welches nun allhier geschehen soll.

Die kleine Quinte ist eine Dissonanz.

§. 2. Diese kleine Quinte ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die vollkommene Quinte, davon das 6te Capitel gehandelt hat, und bestehet aus zween ganzen und zween grossen halben Tönen, da hingegen die Quinta perfecta aus dreyen ganzen und einem grossen halben Ton bestehet. Indessen nimt sie im Noten-Plan doch den Raum einer Quinte ein, und kan aus einer ieden vollkommenen Quinte eine falsche oder kleine Quinte werden, wenn man entweder den untersten Ton dieses Intervalli, oder den Baß, durch ein ✱ erhöhet, oder wenn man die Quinte selbst, nemlich den obersten Ton dieses Intervalls, durch ein b erniedriget. Wir wollen die gebräuchliche kleine Quinten hersetzen, und diejenigen, die man vorhero am nöthigsten wissen muß, durch ein kleines + anzeigen.

Beschaffenheit derselben.

Sie ist leicht zu finden, wenn man Quintam perfectam kennet.

Die kleinen Quinten.



Alle kleine Quinten in Noten, nebst

 Unter

Anzeige, wie sie sich resolviren.

Unter diesen eilf kleinen Quinten sind die sieben mit + bezeichnete sehr gebräuchlich, und wohl zu merken. Wir haben in der Scala diatonica eine solche kleine Quinte zu *b*, nemlich *f*. Darum muß nun die Quinta perfecta zu *b* ein * vor *f* annehmen (siehe den ersten Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 5.). Wenn man von diesen Quinten die **, bb und ♮♮ wegnähme, so wären es lauter vollkommene Quinten, ausgenommen die letzte zu *b*, als welche, wie oben gesagt, von Natur eine kleine Quinte in der Scala diatonica hat. Im 8ten Capitel §. 12. in der 2ten Anmerkung haben wir der kleinen Quinte auch schon gedacht, und angezeiget, wie man derselben beym Accorden-Exempel aus den moll Tönen nicht gut könne entrathen, und wie man alsdenn wol einen Bogen drüber findet, also: 5; da wird sie gleichsam zur Noth bey einem reinen Accord als ein Lücken-Füller genommen; denn eigentlich gehöret die Quinta perfecta zum reinen Accord.

Wie ihre Resolution geschicht.

§. 3. Weil nun die Quinte minor eine Dissonanz ist, so hat sie auch einer Resolution nöthig: diß ist aber hier nun nicht also zu verstehen, daß etwa eine 4 oder 6, als welche sonst ihre beyde Nachbarn sind, daraus werden müßte; nein, der folgende Griff gehet gemeiniglich einen halben, zuweilen auch einen ganzen Ton herunter: das ist, die Stimme, worin die kleine Quinte gewesen, muß einen Grad herunter gehen; der Baß hingegen gehet einen Grad, welcher gemeiniglich aus einem halben Ton bestehet, herauf, dieses zeigen die kleinen Custodes ⩫ an, welche ich gleich hinter die §. 2. ausgesetzte Quinten gesetzet habe.

Ihre Neben-Ziffern sind 6 und 3, daher der bekante Griff $\frac{6}{5}$,

§. 4. Die Neben-Ziffern zu dieser kleinen Quinte sind die 6 und 3, als welche auch besser dazu harmoniren, als die 8 und 3. Man findet die 6 auch gemeiniglich schon darüber, dazu denn nichts weiter als die 3 kömmt. Die 6 ist fast immer eine kleine Sexte, daher nun, weil die Quinte auch klein ist, liegen beyde Töne der 6 und 5 auch einen ganzen Ton von einander, vide Cap. XI. §. 14. und harmoniren, sonderlich wenn die 5 oben und die 6 unten lieget, sehr schön. Dieses ist nun der bekante sechs-fünfen-Griff, welchen man fast allenthalben antrift; dahero muß man sich diesen Griff wohl bekant machen. Der Herr **Matheson** sagt in seiner Organisten-Probe pag. 5. daß er bey der Information in Acht genommen und angemerket, daß es oftermals an der $\frac{6}{5}$ im Accompagniren fehle; diß werden mehrere Informatores an ihren Discipeln auch observiret haben; um desto bekanter mache man sich derohalben mit diesem Griffe.

welcher sehr vorkömmt.

Kan dreymal verändert werden.

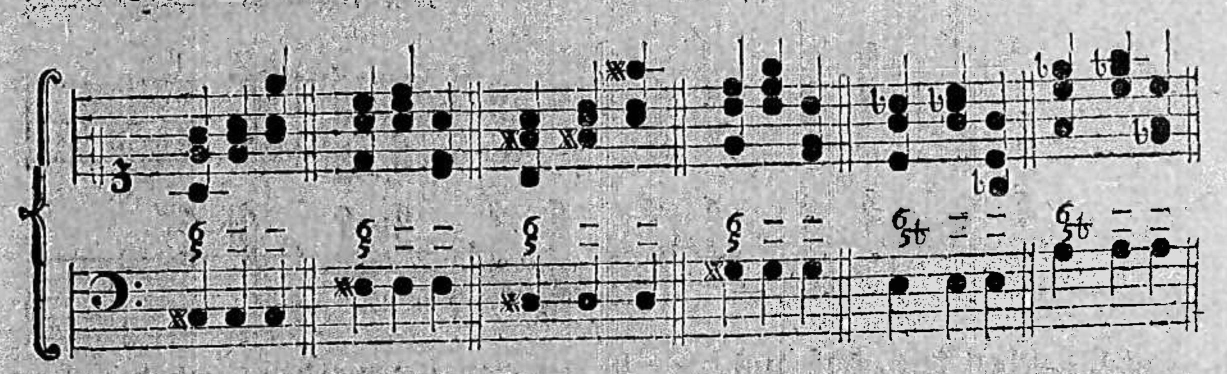
§. 5. Es kan dieser Griff, gleich allen andern, auch dreymal verändert werden, nemlich 1) wenn die 5 oben lieget (alsdenn lieget die 6 unten, und die beyden Töne, welche sonst als zusammenliegend müßten

ange-

angeschlagen werden, sind weit genug von einander entfernet) oder 2) es lieget die 6 oben, alsdenn lieget die 5 gleich dahinter und die 3 unten (hier kommen nun die 2 Töne, welche die 6 und 5 ausmachen, zusammen); dieses ist nun auch gar nicht verboten, sondern wenn in Liedern die Discant-Note bey diesem Griffe die 6 hat; so muß sie oben bleiben. Diese beyde Veränderungen des Griffes $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ sind nun bey Liedern sehr gebräuchlich. Die dritte Veränderung aber, da nemlich die Terzie oben lieget, findet man bey Liedern so oft nicht. Indessen muß man sie doch wissen; alsdenn lieget die 6 und 5 unten bey einander.

Wird in Noten angezeiget.

§. 6. Wir wollen diese dreyfache Veränderung unsers Griffes in Noten aussetzen, und zwar nur zu der Baß-Note, worüber man sie, vornemlich bey Liedern, sehr oft antrift: erst mag die Quinte, dann die ~~Octave,~~ und zuletzt die Terzie oben liegen. Man untersuche sie nach dem vorhergegangenen Spho.



Wie $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ vom vorigen Griff $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ sehr wenig unterschieden.

§. 7. Im vorigen Capitel §. 17. 18. haben wir auch einen Griff gehabt, wo zwey nach einander folgende Intervalla, eben wie hier, bey einander waren, nemlich im Griff $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ lieget 4 und 3 auch neben einander, und in unserm Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ lieget die 6 und 5 in den beyden letzten Veränderungen auch neben einander. Zu $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ gehöret die 6, und zu $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ gehöret die 3. Wenn wir nun alle Ziffern dieser beyden Griffe ausschrieben, so stünden sie so: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$. Hieraus erhellet nun eine grosse Aehnlichkeit dieser beyden Griffe, denn beyde haben die 6 und 3 bey sich. Der ganze Unterscheid bestehet nur in Einer Ziffer. Deswegen nun könte man sagen: der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ wird $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, wenn ich statt der 4 nur die 5 nehme; und umgekehrt: der Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ wird $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, wenn ich statt der 5 die 4 nehme. Wer sich dieses wohl merket, der wird beyderley Griffe leicht unterscheiden lernen. Wir wollen sie neben einander hersetzen, da wir denn über den Baß die Ziffern, und im Discant die Griffe aussetzen wollen.

wird in Noten gezeiget.



Erläuterung. Hieraus sehen wir, daß aus der 5 immer eine 4 geworden, und daß der ganze Unterscheid beyder Griffe nur bloß darin bestehet. Nun findet man freylich nicht, daß nach $\frac{6}{5}$ über dieselbe Note, in der Ordnung wie hier, die $\frac{4}{3}$ folget, sondern ich habe diese Griffe nur so hergesetzet, um einem Liebhaber den Unterscheid beyder Griffe anzuzeigen. Es hat allhier über *cis*, *gis* und *dis* beym Griffe $\frac{4}{3}$ die 4 einen Strich durch sich; diß ist nun aber allhier keine Quarte major, als welche auch so gezeichnet wird, sondern eine Quarte minor, als zu *cis* ist die 4te minor, *fis* u. s. w. Denn *f* wäre die Quarta diminuta, die verkleinerte Quarte, es sind hier also lauter kleine 4ten, so, wie sie §. 6. Cap. XI. in Noten ausgesetzet stehen. Denn weil hier keine gewisse Ton-Leiter angenommen worden; so stehen im Systemate auch keine ✱✱ oder bb, deswegen habe das ✱ oder b nicht allein immer vor der Note selbst, sondern auch an der Ziffer bemerket. In den ersten Exempeln der $\frac{6}{5}$ lieget die Quinte oben, da denn zu sehen, daß bey $\frac{4}{3}$ nichts anders geändert worden am vorigen Griff $\frac{6}{5}$, als daß aus der 5 eine 4 geworden, und die 3 und 6 ist geblieben. Im andern Exempel ist beym Griff $\frac{6}{5}$ die 6 oben genommen, und die 5 gleich drunter, und daher ist nun beym Griff $\frac{4}{3}$ die 6 unten gekommen, und

aus

aus der 5 die 4 gemacht worden. Im dritten Exempel liegt die 3 zu $\frac{6}{5}$ oben, und bleibet bey $\frac{6}{4}{3}$ auch oben.

Beyder Griffe Verwandschaft wird gezeiget, nebst ihrer Fingersetzung.

§. 8. Nun wollen wir auch drey Exempel geben, daraus die Verwandschaft der Griffe $\frac{6}{5}$ und $\frac{6}{4}{3}$ am eigentlichsten erhellet; weil mancher noch nicht möchte wissen, was für Finger allhier in der rechten Hand zu nehmen; so habe solche drüber gesetzet. Die oberste Ziffer zeiget den Finger zum obersten, die mittlere zum mittleren, und die unterste zum untersten Ton des Griffes an. Welcher Tact keine Fingersetzung über sich hat, da gilt die vorherbemerkte noch.

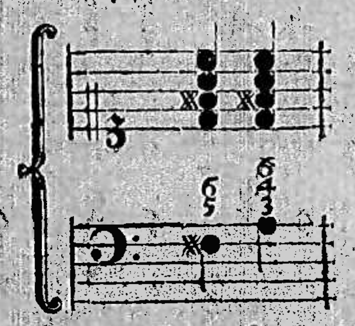


Erinnerung wegen der Fingersetzung.

Zuerst erinnere wegen der Fingersetzung hiebey, daß man, wenn einer etwa nicht weit spannen kan, im ersten Exempel den Griff $\frac{6}{5}$ auch wol mit dem 5ten, 3ten und 1ten Finger nehmen kan, ie nachdem die Bequemlichkeit der Hand es mit sich bringet. Im andern Exempel beym Griff $\frac{6}{4}{3}$ ist zwar eine kleine Spannung, allein der Daumen würde auch incommode

mode fallen. Manchem möchte hingegen im dritten Exempel, im 5ten und 6ten Tact, in der untersten Stimme der Daumen bequem seyn, da man denn den 5ten, 2ten und 1ten Finger nehmen könte. Betrachten wir nun den Griff $\frac{6}{5}$ zu *fis*, und den Griff $\frac{4}{3}$ zu *a*; so finden wir, daß diese beyde Griffe fast einerley sind. Wenn man ihre 4 Töne also wolte zusammen nehmen, daß man bey einem ieden Griff die Octave noch hinzu nähme, wie dann im Griffe $\frac{6}{5}$, wenn die 5 oben, und im Griff $\frac{4}{3}$, wenn die Terzie oben lieget, die Octave in gewissen Fällen, sonderlich wenn einer vollstimmig spielen wolte, wohl dazu kan genommen werden; so wären beyde Griffe vollkommen einerley, als:

Wenn zu beyden Griffen die Octave käme, so wären sie eins.



Lassen wir aber, wie denn auch am gewöhnlichsten ist, die Octave weg; so sehen wir doch, daß hier zwischen diesen beyden Griffen nichts als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen. Hie möchte einer nun fragen: was ist das, **eine Verwechselung der Stimmen**? Weil nun viele, ja die meisten Griffe aus Verwechselung der Stimmen entstehen, so will diß ein wenig deutlich machen. Ein Choral-Spieler hätte nun zwar eben nicht nöthig, hievon vieles zu wissen; denn wenn der nur alle Intervalla kennete, und zu den übergeschriebenen Ziffern die dazu gehörige Neben-Ziffern wüßte, und auch seine Griffe zur rechten Zeit treffen könte, das wäre seine Haupt-Sache. Allein die Lehre von Verwechselung der Stimmen ist doch im General-Baß so gemein, daß fast in allen gedruckten Anweisungen zum General-Baß davon geredet wird, und daß es deswegen einem kunstverständigen Choral-Spieler gar nicht anstünde, wenn er nicht wüßte, was die Verwechselung der Stimmen auf sich hätte. Wir wollen derohalben bey Gelegenheit dieser beyden Griffe $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$, weil sie doch bloß durch die Verwechselung der Stimmen von einander unterschieden sind, ein wenig von Verwechselung der Stimmen reden.

Verwechselung der Stimmen.

Was dadurch zu verstehen,

und worin sie bestehe.

§. 9. Erstlich müssen wir wissen, was das Wort **Stimmen** allhier bedeute. Davon ist nun nachzusehen Cap. I. §. 32. sonderlich aber Cap. III. §. 2. daraus wird einer sehen, daß es dreyerley Stimmen gibt. 1) Die Oberstimme, der Discant, genant. 2) Die zwey Mittel-Stimmen, nemlich Alt und Tenor, und 3) die Fundament-Stimme, der Baß, die tiefste unterste

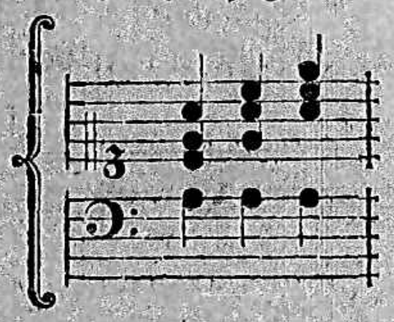
Stimme.

Stimme. **Verwechselung** der Stimmen heißt nun anders nichts, als wenn diese vier Stimmen ihre Töne mit einander verwechseln oder vertauschen. Es kan aber eine zweyfache Verwechselung der Stimmen angenommen werden, nemlich 1) wenn bloß der Discant und die Mittelstimmen unter sich wechseln, ohne daß der Baß Theil daran nimt; und 2) wenn der Baß mit einer Mittelstimme oder dem Discant seine Noten verwechselt.

Doppelte Verwechselung der Stimmen.

§. 10. Die erste Verwechselung der Stimmen bestehet nun darin, wenn die drey Stimmen der rechten Hand, als Discant, Alt und Tenor, ihre Stimmen oder Töne, die sie eben vorher gehabt, unter sich verwechseln, als: wenn der Discant seinen gehabten Ton mit dem Ton der Tenor-Stimme verwechselt, alsdenn überläßt der Alt dem Tenor seinen Ton, und der Alt nimt dafür den Ton, welchen der Discant gehabt, wie folgendes kleine Exempel zeiget:

1) Wenn bloß die drey Stimmen der rechten Hand eine solche Verwechselung vornehmen,



Hier sehen wir eine Verwechselung der rechten Hand, da aber der Baß immer seinen Ton *a* behält, und also nicht mit wechselt. Die Discant-Stimme hat hier im ersten Griff $\bar{a}$ und die Tenor-Stimme $\bar{c}$: im andern Griff nimt die Discant-Stimme $\bar{\bar{c}}$, nemlich den Ton, den der Tenor gehabt, das $\bar{c}$, um eine Octave höher; und der Tenor nimt, was der Alt gehabt, nemlich $\bar{c}$, der Alt aber nimt den Ton, den der Discant gehabt, nemlich $\bar{a}$. Und so auch im dritten Griff: da nimt der Discant abermal den Ton der Tenor-Stimme, doch wieder um eine Octave höher, nemlich $\bar{\bar{c}}$; der Tenor nimt den Ton des Alts, nemlich $\bar{a}$; und der Alt nimt den Ton, welchen der Discant im vorigen Griffe gehabt hatte, nemlich $\bar{\bar{c}}$. Diese Verwechselung der Stimmen rechter Hand nun, oder wenn Tenor, Alt und Discant unter einander wechseln, ist nichts anders, als die dreyfache Veränderung eines Accordes, oder die so genante **drey Haupt-Accorde** (vide Cap. VIII. §. 2. item den ersten Theil IV. Abschn. Cap. XI. §. 2.). Nicht allein aber ein reiner Accord, sondern alle andere Griffe, wovon theils schon gehandelt habe, und wovon noch wird gehandelt werden, können, wie schon anderswo angezeiget, unter sich eine solche Veränderung oder Verwechselung der Stimmen vornehmen. Vom Sexten-

als welches nichts anders ist, als die dreyfache Veränderung eines jeden Griffes.

ten-Griff siehe Cap. IX. §. 16. und vom Quarten-Griff Cap. XI. §. 8. da von der dreyfachen Veränderung dieser Griffe gehandelt worden. Es ist höchstnöthig, daß man alle Griffe nach dieser dreyfachen Veränderung, geschwinde und fertig machen und treffen lernet. Diß könte nun eine Verwechselung der Stimmen heissen, und ist es auch.

a) Wenn der Baß mit einer Stimme aus der rechten Hand wechselt,

§. 11. Jedoch, wenn man im General-Baß von **Verwechselung der Stimmen** höret oder lieset, so verstehet man gemeiniglich die zweyte Stimmen-Verwechselung dadurch, da nemlich **der Baß seinen Ton mit dem Ton einer Mittelstimme oder des Discants verwechselt oder vertauschet**. Weil nun vom Baß, als dem Fundament-Ton, die Berechnung der Ziffern und die Benennung des Griffes geschicht, so folget daraus nun auch, daß, so oft der Baß seine Note mit einer anderen Stimme verwechselt, alsdenn selbige Note auch andere Ziffern über sich bekömmt, als: so kan aus einem reinen Accord ein Sexten-Griff werden, wenn nemlich der Baß seinen Ton mit der Tenor- oder Alt-Stimme, oder auch mit dem Discant, vertauschet oder verwechselt, als:

so entstehet eine neue Ziffer:

dadurch wird aus einem Accord ein Sexten-Griff.



Erläuterung.

Hier ist nun erstlich ein reiner Accord zu *c*, da die Octave oben lieget; denn der Discant hat $\bar{\bar{c}}$, der Alt $\bar{g}$, und der Tenor $\bar{e}$. Nimt nun, wie hier im ersten Exempel geschehen, der Baß eine Verwechselung mit der Tenor-Stimme, die *e* hat, vor; so nimt er diß *e* um eine Octave tiefer, und gibt dem Tenor dafür seinen Ton *c* (um eine Octave erhöhet); so bekommen Discant und Tenor, beyde ein *c*, welches nur in der Octave unterschieden: der Alt behält sein *g* unverrückt, und der Baß hat das *e* dem Tenor abgeborget. Halten wir nun diese drey Töne, $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$ gegen den Baß *e*, so findet sich, daß es ein Sexten-Griff zu *e* geworden, und zwar mit einer verdoppelten Sexte, nemlich $\bar{\bar{c}}$ $\bar{c}$, als welches, wie bekant, die Sexte zu *e* ist, und der Alt macht die zum Sexten-Griff gehörige Terzie aus. Im andern kleinen Exempel lieget im Accord zu *c* die Quinte *g* im Discant oben, die Octave $\bar{c}$ hat der Tenor, und der Alt hat die Terzie *e*. Der Baß verwechselt wieder sein *c*, aber nicht mit der Tenor-Stimme; denn die hat auch *c*, nur eine Octave höher. Dieses wäre dem Baß nun eine geringe Verwechselung, wenn er statt ungestrichen

c solte

c solte eingestrichen c̄ nehmen, denn dadurch wäre der Griff eben wie er gewesen, und käme der Baß nur alsdenn mit dem Tenor in vnisono. Dahero wechselt er hier lieber mit der Alt-Stimme, als welche ē die Terzie zum Accord gehabt. Nun solte hier der Alt der Baß-Stimme ihr c annehmen; weil diß c̄ nun schon der Tenor hat, so kommen Alt und Tenor im Vnisono. Dergleichen Sexten-Griffe findet man nun sehr viele, daß die Octave weggelassen; weil aber beym Sexten-Griff nicht allein die 6, sondern auch wol die 3 verdoppelt werden kan, wie wir solches Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung bey denen daselbst sich befindenden Exempeln gesehen haben; so könte hier der Tenor lieber die Oberstimme, das ḡ, um eine Octave tiefer nehmen, so wäre es ein Sexten-Griff mit der verdoppelten Terzie. Im dritten kleinen Exempel haben wir im reinen Griff zu c die Terzie ē oben genommen. Will nun der Baß mit dem Discant wechseln, und nehmen ihm sein ē (obgleich um zwey Octaven tiefer) so bekäme der Discant, des Basses sein c, und wäre alsdenn mit dem Alt, welcher auch c̄ hat, in vnisono. Ich habe hier das ē dem Discant gelassen, als welches oft geschicht, wenn die Folge es nur nicht verbietet, denn sonsten müßte die Octave wegbleiben, und entweder die Terzie ḡ, oder die Sexte c̄ verdoppelt werden. Hier ist nun jederzeit aus dem reinen Accord durch die Verwechselung der Stimmen ein Sexten-Griff geworden.

Der Sexten-Griff entstehet also aus einem reinen Accord.

§. 12. Dahero haben wir nun Cap. IX. §. 12. auch gesaget: die 6 wäre eine umgekehrte Terzie, denn durch die Verwechselung, oder, wie man auch spricht, **Verkehrung der Stimmen**, wird aus der 6 eine 3, und aus einer 3 eine 6, wobey wir uns aber nicht weiter aufhalten wollen.

Der Griff $\frac{6}{4}$ entstehet auch aus dieser Stimmen-Verwechselung.

§. 13. Im vorigen Exempel hat der Baß den Ton, der im reinen Accord die Terzie zum vorigen Griff gewesen, aus den dreyen Stimmen der rechten Hand genommen: nun kan er auch wol die Quinte des vorigen Griffes aus den Stimmen der rechten Hand nehmen, und erwählen solche gewechselte Stimme zum Grund-Ton, als:



Hier

Erläuterung. Hier hat im ersten Exempel der Baß dem Alt sein g gleichsam abgeborget, und seinen gehabten Ton c dafür zu Pfande gesetzet. Es müßte hier also der Alt des Basses sein c haben, und ginge alsdenn mit dem Discant in Unisono; oder der Alt müßte sein c dem Tenor überlassen, und dafür das e, welches der Tenor gehabt, nehmen; also haben wir es auch ausgesetzet, um die Verwechselung desto deutlicher anzuzeigen. Es ist aber dieser daher entstandene Griff beym ordinairen General-Baß etwas ungewöhnlich: und wenn wir betrachten, welche Ziffern der neue eingewechselte Baß-Ton g hat; so finden wir, daß es der Griff $\frac{6}{4}$ ist. Es ist aber die 4 doppelt, nemlich das c, und die Octave g, gar nicht dabey, da doch unstreitig die 8, als eine vollkommene Consonanz, der 4 in der Verdoppelung weit vorzuziehen; und deswegen muß der Alt hier das g (so, wie er es im vorigen Griffe hatte), als die Octave des Basses behalten; und alsdenn wäre hier keine eigentliche Verwechselung der Stimmen vorgegangen, sondern der Baß hätte sich einer erlaubten Freyheit bedienet, und statt seiner Fundament-Note c den Ton der Alt-Stimme, das g, als der Quinte des zu c vorher angeschlagenen Accordes, genommen, und dieses ohne allen Schaden der Harmonie. Weil nun die Verdoppelung der 4 beym Griff $\frac{6}{4}$ nur selten statt hat; so habe in den andern beyden kleinen Exempeln, zu den Tönen, welche den Griff $\frac{6}{4}$ ausmachen, die 8 g und g gelassen, wie denn auch zu $\frac{6}{4}$ ordentlich noch die Octave gehöret (Cap. XI. §. 10.).

Warum die Verdoppelung der 6, nicht aber der 4, erlaubt ist.

§. 14. Es möchte nun iemand sagen: in der vorigen Verwechselung §. 11, da der Baß dem Tenor seine Stimme e abborgete, nahm doch der Tenor an dessen statt die Baß-Note c, und tauschete also recht; und dadurch geschah es nun, daß die Sexte zu e, das c, im Griff zweymal, nemlich im Discant c und im Tenor c vorkam, und die Octave von der Baß-Note e, war gar nicht im Griffe. Hierauf antworte: Es bleibt noch ein merklicher Unterscheid zwischen der 6 und der 4. Diese, die Quarte, ist, wie wir Cap. XI. §. 2. gesehen, nur ein so genanter musicalischer Zwitter, und jene, die Sexte, ist ohne allen Streit eine wahre Consonanz, und eben deswegen ist ihre Verdoppelung auch erlaubt; sonsten aber haben wir ja auch schon gehöret, daß der Tenor sein e auch wohl behalten kan, obgleich der Baß eben diesen Ton um eine Octave tiefer nimt; und hat solche Verdoppelung nur statt, wenn ungeschickte Gänge oder verbotene Octaven (davon Cap. IX. wie auch Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerk. weitläuftig gehandelt worden) herauskämen.

Freyheiten des Basses.

§. 15. Was Cap. IX. §. 15. gesaget worden, daß oft der ganze Sexten-Griff schon im vorigen Accord enthalten sey, und wovon auch

Exempel

alle Töne der rechten Hand nach der Reihe hören zu lassen, ohne die Töne der rechten Hand zu verändern.

Exempel gegeben worden, gehöret hieher; denn anietzo siehet man, daß der Baß sich gleichsam nur ein wenig lustig macht und ausspatziret ist, indem er die Terzie des vorhergegangenen reinen Accords statt seiner ersten Fundament-Note genommen, ohne im Griffe selbst eine Veränderung zu machen. Item, beym Griff $\frac{4}{2}$ ist im vorigen Capitel §. 12. auch schon angezeiget, daß er oft nicht allein vorhero, sondern auch nachhero liegen bleibet; diß kommt nun abermal daher, daß der Baß zur Veränderung diesen Ton aus dem vorigen Griffe genommen, und den Discant mit aller Veränderung verschonet hat. In dem daselbst gegebenen Exempel finden wir auch, daß die Note des Basses, welche $\frac{4}{2}$ über sich haben solte, wol durchgehet, wie daselbst im dritten Tact über *a* und im sechsten Tact über *d* der Griff $\frac{4}{2}$ stehen könte und müßte, wenn solche Note nicht durchginge. Die ganze Sache hat keine Schwierigkeit: denn schlage ich z. E. zu *g* einen reinen Accord an, so ist dem Baß erlaubt, alle Töne meines Griffes nach einander hören zu lassen; und stehet es dem Discant gleichsam frey, den Griff iedesmal aufs neue wieder anzuschlagen, oder ihn liegen, und auf einer Orgel fortklingen zu lassen. Ich sage dieses nur, um zu zeigen, daß es wohl erlaubt wäre, wenn anders bey Liedern die Discant-Stimme nicht dawider wäre, und daß dahero keine Disharmonie oder Uebellaut entstehen könte.

Erklärung der Verwechselung der Stimmen zwischen $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$.

§. 16. Alle Griffe nun, die aus einer Verwechselung der Stimmen entstehen, sind gleichsam genau mit einander verwandt; und aus eben dieser Stimmen-Verwechselung entstehen die meisten Griffe, wie wir hernach mit mehrern noch hören werden. Nun wollen wir unser §. 8. gegebenes Exempel noch einmal besehen. Im ersten Exempel, wo über *fis* $\frac{6}{5}$ stehet, hat der Discant $\bar{c}\ \bar{a}\ \bar{d}$, und der Baß *fis*. Die andere Note *a* hat $\frac{4}{3}$ über sich, deswegen hat der Discant $\bar{c}\ \overline{fis}\ \bar{d}$, und der Baß *a*. Was ist nun vor eine Aehnlichkeit und Verwandschaft unter diesen beyden Griffen? Antwort: Eine sehr grosse; die Töne sind in beyden Griffen einerley, (wie man §. 8. am Ende, da die 8 zu beyden Griffen hinzugenommen worden, deutlich sehen kan), nur, daß der Baß statt *fis*, aus dem Griffe $\frac{6}{5}$ das *a* zum Fundament erwählet, und sein *fis* dem Griff der rechten Hand, und zwar dem Alt, dafür wieder gegeben hat. Die Töne sind also dieselben geblieben, es ist nur eine Verwechselung des Basses *fis* mit der Alt-Stimme $\bar{a}$ vorgegangen, und der Alt hat dafür das *fis* wieder genommen. Das ist nun eine rechte Verwechselung und ein Tausch zwischen Baß und Alt; der Baß vertauschet oder verwechselt sein *fis* mit dem *a* im Alt. Weil nun dadurch ein neu Fundament entstanden, so haben sich auch die Ziffern ändern müssen.

Dreyfache Veränderung eines Griffes.

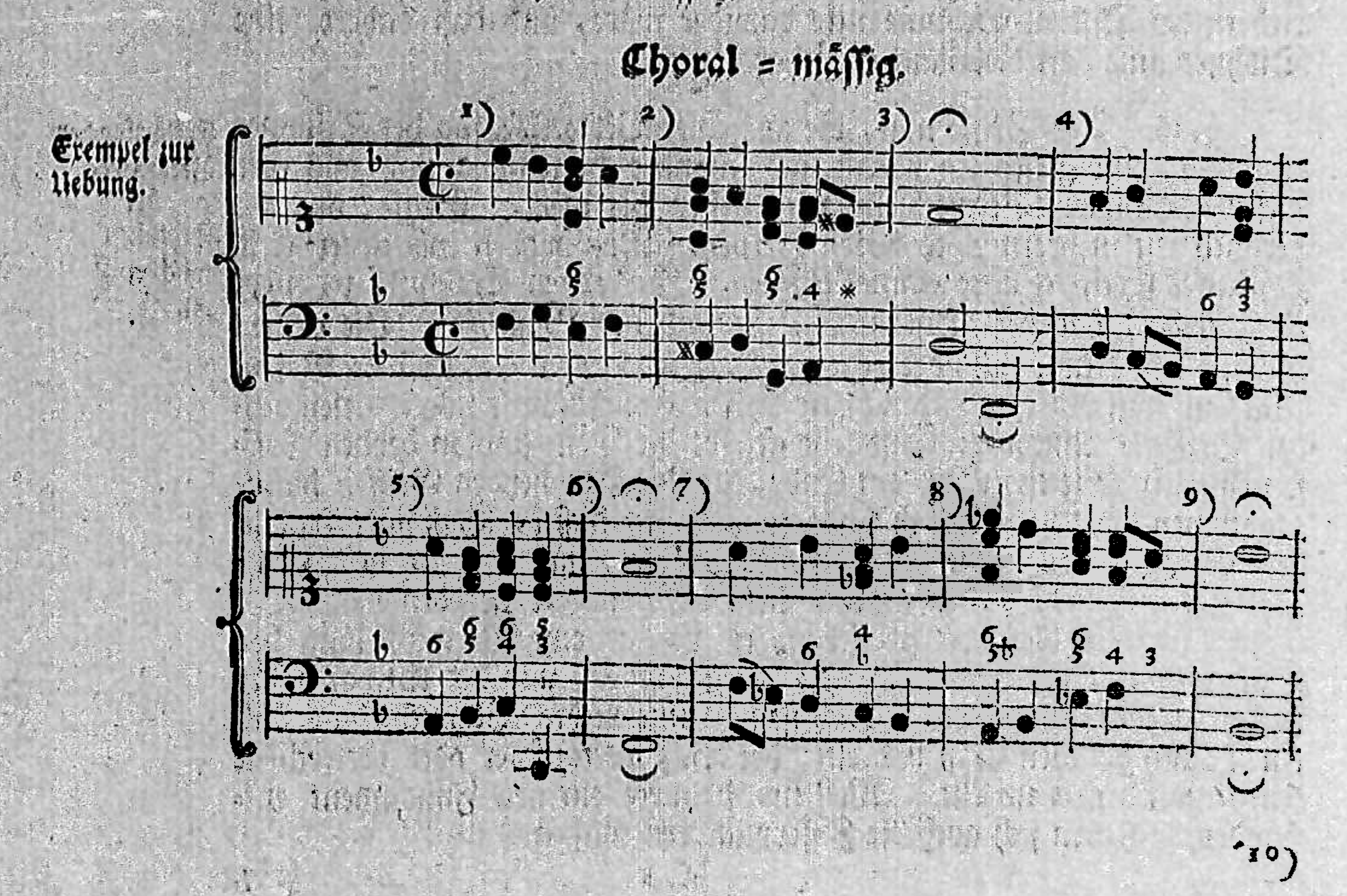
§. 17. Um deutlich zu machen, was man durch die Verwechselung der Stimmen verstehet, so habe ich mich mit Fleiß ein wenig dabey aufgehalten. Wenn nun eine Baß-Note $\frac{6}{5}$ über sich hat, und die folgende eine Terzie höher gehet, so hat solche Note gemeiniglich $\frac{4}{3}$. Weil nun der Griff $\frac{6}{5}$ dreymal kan verändert werden, so kan es mit dem Griff $\frac{4}{3}$ auch geschehen, deswegen ich denn das Exempel §. 8. dreymal, nemlich nach seiner dreyfachen Veränderung, ausgesetzet habe. Wer nun diese Exempel mit Fleiß nachsiehet, der wird in allen diesen Griffen finden, daß der Griff $\frac{4}{3}$ nichts anders ist, als eine Verwechselung der Stimmen vom Griff $\frac{6}{5}$.

Die kleine Quinte ist entweder eine gebundene, oder ungebundene.

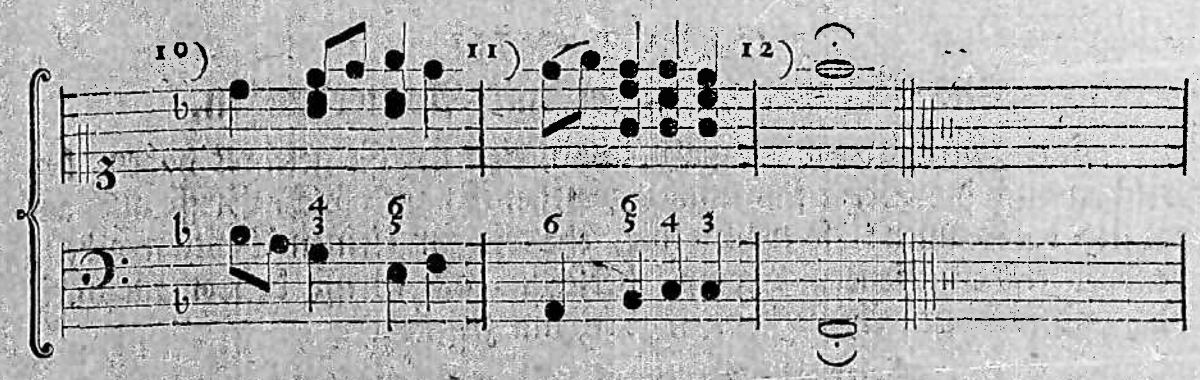
§. 18. Wir merken nun noch an, daß die kleine 5 oft im vorigen Griff schon vorherlieget, und alsdenn eine **gebundene** Quinte, Quinta syncopata, genant wird; oft aber auch nicht vorher lieget, dann heisset sie eine **durchgehende** oder **ungebundene** Quinte. So viel hätte man von der kleinen Quinte beym Choral-Spielen nöthig zu wissen. Nun wollen wir zur Uebung noch ein Exempel hersetzen, darin die $\frac{6}{5}$ oft soll vorkommen, wie auch der Griff $\frac{4}{3}$.

Choral = mässig.

Exempel zur Uebung.



10)



Nochmalige Erinnerung, wie die ausgeschriebene Griffe recht zu gebrauchen.

§. 19. Ich habe hier die Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ und 43 ausgesetzt, nicht, wie schon Cap. XI. §. 17. erinnert worden, daß einer dadurch vom Nachdenken solte befreyet werden, und daß er die Griffe nur so, wie sie da stehen, ohne Betrachtung wegspielen möchte; das wäre ein schlechter Vortheil, sondern es ist geschehen: damit ein Liebhaber nach vorhergegangener Selbst-Erfindung der Griffe möge erkennen können, ob er recht oder unrecht habe. Wer nun kein Kind mehr ist, der wird eine iede Note eines ausgeschriebenen Griffes betrachten, warum dieser oder jener Ton zum Griff gehöret, und was eine iede Stimme vor eine Ziffer oder Intervallum in sich hält. Denn es ist nicht genug, daß man nur dieses und andere Exempel suchet wegspielen zu lernen; nein, ein rechter Liebhaber, der meinem Zwecke gemäß zu handeln suchet, spielet erstlich alles langsam und mit Bedacht, und rechnet alles nach, damit er recht einsehen lernet, was er macht. Denn da eben diese Exempel hernach im 2ten Abschnitt alle wieder vorkommen werden, ohne daß man den Discant darüber finden wird, so wird es nöthig seyn, einen ieden Griff mit Einsicht und Verstand zu machen; damit ihm der erste Abschnitt dieses Werks bey Durchlesung und beym Gebrauch des zweyten Abschnitts möge zu statten kommen; denn es ist der erste Abschnitt eine vollkommene Einleitung zum zweyten.

Im Griff $\frac{6}{5}$ ist die 5 oft eine Quinta perfecta.

§. 20. Sonsten merken wir hiebey noch an, daß beym Griff $\frac{6}{5}$ nicht eben immer nothwendig die kleine Quinte seyn müsse: nein, man findet oft die Quintam perfectam bey der Sexte, wie hier in unserm Exempel im 2ten Tact zu *G*, im 5ten Tact zu *B*, im 8ten zu *es*, und im 11ten Tact zu *B*, sich auch die reine Quinte findet. Doch ist zu merken, daß alsdenn die Quinta perfecta, (ob sie gleich sonst als eine vollkommene Consonanz keiner Resolution bedarf) sich gleich der kleinen Quinte, **unter sich** resolviren muß, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Hiemit überlasse dieses Exempel der Uebung, und gehe zum folgenden Capitel, darin wir ein General-Exempel aller schon abgehandelten Griffe, sonderlich solcher, die die Sexte bey sich haben, finden werden; welches zur Erinnerung und Repetition alles schon gesagten dienen kan, und dessen Uebung sehr nützlich seyn wird.

CAPUT XIII.
Ein General-Exempel mit Anmerkungen.

General-Exempel zur Uebung.

§. 1. Nachdem wir anietzo schon viele Griffe gelehret haben, bey welchen auch die Sexte fast immer gewesen ist, und solche Griffe auch am meisten vorkommen: so wollen wir, ehe wir zur kleinen Septime gehen, vorhero erst ein General-Exempel hersetzen, alle Griffe drüber ausschreiben, und es in den Anmerkungen gleichsam zergliedern.

General-Exempel, Choral-mässig.





§. 2. Vielleicht erschrickt noch mancher hievor; die ausgeschriebenen Griffe sind einem, der nicht ein wenig dazu gewöhnt ist, etwas fremd. Man nehme sich nur Zeit, es ist so schwer nicht, wie es scheinet. Es kommt keine Ziffer, Griff oder sonst etwas darin vor, wovon nicht schon im vorhergehenden ein deutlicher weitläuftiger Unterricht mitgetheilet worden. Hier kan einer sich nun selber probiren, wie aufmerksam und ernstlich er sich bishero selbst informiret hat. Ist iemand nun nicht zu eilig über das vorige weggegangen, sondern hat Fleiß dabey gebraucht, so wird ihm dieses Exempel nicht schwer fallen: doch könte vielleicht dieser oder jener Griff noch wol ein wenig Nachdenken verursachen, sonderlich wenn wir es §. 20. nur im Discant ohne ausgeschriebene Griffe werden bekommen: allein das macht nichts; die Fertigkeit muß mit der Zeit kommen. Es ist genug, wenn einem die Griffe nur nach und nach bekant werden; es kan alles so geschwind nicht erlernet werden, das muß sich niemand vorstellen.

Diß Exempel kan zur Probe und Repetition des vorigen dienen.

§. 3. In diesem Exempel sind nur 17 Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu (nebst den andern, die ein $\ast$ oder $\begin{smallmatrix}5\\ \ast\end{smallmatrix}$ über sich haben) der reine Accord gehöret. Die Ziffern aber, die hierin vorkommen, sind die 6, $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$, 43, 65 und $\begin{smallmatrix}6\\43\end{smallmatrix}$, als von welchen allen schon weitläuftig vom IX. bis XIIten Capitel ist gehandelt worden. Ich habe mich beflissen, in diesem Exempel vieles und manches, wovon schon Unterricht ertheilet worden, anzubringen. Sonderlich habe 43 verschiedene mal gebraucht, weil sonst diese Ziffer einem Anfänger, vornemlich wenn im Griffe die Quarte oben lieget, wol leicht eine Zeitlang fremde bleiben würde. Im Discant findet man bey iedem Tact-Striche eine kleine Zahl, eben wie bey den vorigen Exempeln, wodurch die Tacte abgezählet sind; denn weil in den Anmerkungen bald dieser, bald jener Tact angeführet worden, so habe dadurch einen Liebhaber mit dem verdrießlichen Nachzählen der Tacte verschonen wollen. Damit einer ferner bey Uebung dieses Exempels eine kleine Erleichterung finden möchte, so habe es gleich einer Lieder-Melodie (als womit es dieser Abschnitt doch hauptsächlich zu

Von den darin vorfallenden Ziffern.

Von der kleinen Zahl zu Anfang des Tactes.

thun hat) in sieben Sätze abgetheilet, damit man einen Satz nach dem andern vornehmen möchte; es kan langsam als ein Lied gespielet werden, welches auch die Ueberschrift: **Choral-mässig**, anzeigen soll. Man wird freylich wol wenig Lieder-Melodien finden, da der Baß so reich an Ziffern ist, als in diesem Exempel. Desto mehr aber kan einer daraus lernen, und sich dadurch geschickt machen, sehr viele Lieder nach dem General-Baß spielen zu lernen. Wer es gebührend wegspielen kan, der wird nun schon einsehen, daß eine geschickte Abwechselung der Consonanzien und Dissonanzien eine bessere Harmonie gibt, als in den Exempeln Cap. VIII., wo alles in lauter reinen Accorden einher ging. Im neuen Wernigerodischen Choral-Buch findet man viele stark bezifferte Bässe, die vortrefflich zur Uebung sind.

Von der Ausweichung dieses Exempels und woran sie sich offenbaret, wird weitläuftig gezeiget.

§. 4. Nun wollen wir dieses Exempel ein wenig näher betrachten, und alle mögliche Erleichterung, es zu spielen, dargeben. Was nun erstlich die Ausweichung betrift, als warum ein Anfänger sich mit Ernst zu bekümmern hat, damit er immer wisse, in welcher Ton-Art er spielet; so ist der Haupt-Ton *c dur*, die Neben-Töne, darin ausgewichen worden, sind: *g dur*, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Hier kommen also drey dur- und drey moll Ton-Arten vor. Im 4ten Tact kommt es in *g dur*, diß zeiget uns das *fis* an, als welches das Semitonium unterwerts von *g* ist; und bleibet bis zu Anfang des 7ten Tactes darin, allwo wir am * vor *d* (am *dis*) ein neues Semitonium haben, welches uns anzeiget, daß die Melodie in *e moll* sich aufhält; denn *dis* ist das Semitonium unterwerts zu *e*. Im 9ten Tact zeiget sich über *b* in der 6 wieder ein fremdes *, nemlich *gis*, als womit *e moll* nichts zu thun hat, deswegen haben wir nun wieder eine neue Ton-Art, das kan nun keine andere als *a moll* seyn, diß erhellet klar aus dem Schlusse des Satzes, der in *a moll* ist, ist also das *gis* das Semitonium unterwerts von *a*. Im 12ten Tact sehen wir an *cis* wieder einen fremden Ton, damit *a moll* nichts zu thun hat, dahero ist hier in *d moll* ausgewichen, als wozu *cis* das Semitonium unterwerts ist. Im 15ten Tact verliehret sich das *cis*, und wird wieder *c*; wir finden hier auch kein fremd Creutz, deswegen muß das Semitonium dieser Ton-Art, worin unser Exempel sich aufhält, sich schon natürlich in der Scala von *c dur* befinden; in *c dur* ist das natürliche Semitonium unterwerts *h*: daß aber das Stück noch nicht wieder in *c dur* gegangen, erhellet aus dem b vor *h*. Das andere natürliche Semitonium ist *e f*, als welche Töne nur einen halben Ton von einander liegen; diß *e* ist nun das Semitonium unterwerts zu *f*, ist also die Melodie hier in *f dur*, als welches auch vor *h* ein b haben muß (hiebey sehe man nach Cap. X. §. 5. die erste Anmerkung). Im 19ten Tact, da *f* die 6 über sich nimt, und woselbst

selbst vor *H* ein ♮ stehet, gehet es wieder in seinen Anfangs-Ton *c dur*, und schliesset darin. Es wäre nützlich, wenn man folgende Stellen, die hieher gehören, beliebte zu repetiren, nemlich Cap. II. §. 21. Cap. VII. §. 5. 6. Cap. VIII. §. 9. 11. Cap. X. §. 3. dritte Anmerkung, ibid. §. 4. erste Anmerk. und andere. So viel von der Ausweichung.

Von den Sexten-Griffen dieses Exempels,

mit der Octave,

oder Verdoppelung der Terzie oder Sexte.

§. 5. Was nun die Griffe, so darin vorkommen, insonderheit betrift: so finden wir die einzele 6 an die 24 mal über den Baß, und zwar nach ihrer dreymaligen Veränderung; 15 mal liegt die 6, dreymal die 3, und sechs mal die 8 oben. Wo es nun keine verbotene Octave oder ein fremd * vor der Baß-Note verhindert hat, da hat man die Octave allezeit mitgenommen: solches ist nun 9 mal geschehen, nemlich im 1, 2, 12, 13, 17, 19 und 20ten Tact; wie es der ausgeschriebene Griff auch zeiget. Die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff kommt hier nur einmal, nemlich im 3ten Tact bey *H* vor. Hingegen die Verdoppelung der Sexte fünfmal, nemlich Tact 6, 7, 8, 11 und 20 (vide Cap. X. §. 6. 5te Anmerk. pag. 155. 199.). Wer hier statt der verdoppelten 6 oder 3 die Octave nehmen wolte, der würde im 7ten und 20ten Tact verbotene Octaven machen, und im 6ten, 7ten, 8ten und 11ten Tact ein fremdes * verdoppeln.

Vom fremden *.

Wie man wissen kan, ob beym Sexten-Griff die 6 oder 3 zu verdoppeln ist.

Wann nun, wie bey Liedern immer geschicht, die Discant-Stimme über dem Baß stehet, so lehret mich die Discant-Stimme, ob ich beym Sexten-Griff die 6 oder 3 verdoppeln soll: denn ist diese Discant-Note, die 6 zur Baß-Note, so wird die 6, wenn eine Verdoppelung nemlich nöthig ist, verdoppelt; ist aber die Ober-Stimme, die Terzie zum Baß; so wird die Terzie verdoppelt, wie aus unserm Exempel zu sehen. Deswegen hätte nun im 12ten Tact, da über *cis* eine 6 stehet, und der Discant *e* als eine Terzie zu *cis* angibt, auch die 3 können verdoppelt werden; es ist aber nicht geschehen, sondern man hat vielmehr in den beyden Mittelstimmen bey *a* den Unisonum erwählet, und dieses darum, weil der Tenor, welcher bey der Verdoppelung *e* würde bekommen haben, nachhero einen Sprung von *e* ins *a* würde haben thun müssen: es halten aber die Mittelstimmen beym General-Baßspielen, so viel möglich, einen ordentlichen Gang; es sey denn, daß die Oberstimme bey Liedern Sprünge hätte, so müßten die Mittelstimmen dergleichen auch oft haben.

Warum solche Verdoppelung beym Sexten-Griff ohne Octave auch wol wegbleiben, und der Unisonus gelten kan.

Von der Verdoppelung der 6 oder 3.

Ein Anfänger darf nur, wenn er beym Sexten-Griff entweder die 6 oder 3 verdoppeln will, darnach sehen, ob die Note, die eine 6 über sich hat, auch ein fremdes * oder erhöhendes ♮ vor sich hat; denn da fällt dergleichen Verdoppelung am meisten vor. Findet er nun zu solcher Note die 6 im Discant in der obern Stimme, so verdoppelt er die Sexte: nemlich er nimt statt der Octave den Discant-Ton um eine Octave tiefer, wie in unserm

unserm Exempel Tact 6, 7, 8, 11 und 20 zu sehen. Die Verdoppelung der Terzie aber kan geschehen, wenn die Terzie im Discant oben lieget, wie hier im Tact 3. Weil die Verdoppelung der Sexte oder Terzie beym Sexten-Griff oft, selbst bey Liedern, geschehen kan, ein Anfänger aber vielleicht solche so bald nicht wird in Uebung bringen können: so will diese Lehre im 17ten Capitel nochmals wiederholen, darin denn auch die verdeckten Octaven sollen aufgedeckt werden.

Vom Griff $^{6}_{4}$ in diesem Exempel.

§. 6. Es ist Cap. XI. §. 11. gesaget worden: daß wenn $^{5}_{3}$ auf $^{6}_{4}$ folget, alsdenn der ganze Griff $^{6}_{4}$ wol schon im vorhergegangenen Griffe lieget. Dieses finden wir nun hier im ersten und dritten Tact. Im 10ten Tact liegt nur die 4, nemlich $\bar{a}$ vorhero. Im 13ten Tact liegt der Griff nicht allein vorher, sondern bleibt auch nachher. Im 17ten Tact ist das Gegentheil: da liegt nichts vom Griff $^{6}_{4}$ vorher, und bleibt im folgenden Griff auch nichts davon liegen. Hievon sehe man nach Cap. XI. §. 11. und 12.

Vom Punct im Discant.

§. 7. Im ersten Tact hat der ganze Griff $\begin{matrix}\bar{\bar{e}}\\ \bar{\bar{c}}\\ \bar{g}\end{matrix}$ einen Punct hinter sich, und im dritten Tact ist dieser Griff ganz gebunden. Hievon ist nun Cap. X. §. 5 in der 3ten Anmerkung gesaget, daß man statt des Punctes sich einer Bindung bedienen könte; diß ist nun hier geschehen, im ersten Tact hat dieser Griff Puncte, und im dritten ist eine Bindung. Diß hat hier nun einerley Wirkung. Im ersten Tact bleibt der Griff eine Zeit von drey Achtel liegen, und eben so im dritten Tacte. Hier muß nun, wie bekannt, das Viertel im Baß in zwey Theile, nemlich in Achtel, getheilet werden. Da denn, wenn die linke Hand das *g* anschlägt, die rechte ihren bepuncteten oder gebundenen Griff liegen lässet, und zur andern Hälfte von *g* im ersten Tact den ganzen Griff $\bar{\bar{d}}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$ nachschläget, und im dritten Tact das einzige $\bar{\bar{d}}$ allein hernach hören lässet. Diese Theilung eines Viertels muß auch geschehen, so oft Eine Baß-Note zwey Ziffern über sich hat, als in unserm Exempel 4 3 und 6 5. Da denn die rechte Hand Achtel macht, wie solches deutlich an den ausgeschriebenen Griffen zu sehen.

Eine Note mit zwey Ziffern nach einander.

Von $^{6}_{4\,3}$ in diesem Exempel.

§. 8. Den Griff $^{6}_{4\,3}$ finden wir hier im 9ten Tact über *H*, und ist hier die 4 nur als ein Vorschlag zur 3, die zum Sexten-Griff gehöret, anzusehen, in welchem Griff die Octave gemeiniglich wegbleibet; vide Cap. XI. §. 13.

Viele nach einander gehende Sexten-

§. 9. Wir haben Cap. X. §. 4. in der dritten Anmerkung zum Liede: **Mein JEsu, dem die Seraphinen** etc. gradatim nach einander folgen-

folgende Sexten-Griffe gehabt und angezeiget, warum alsdenn die Octave nicht könte hinzugenommen, zuletzt auch erwähnet, daß es bey solcher Sexten-Folge, immer besser wäre, die Sexte oben zu nehmen, als wenn die Terzie oben läge; im Liede lag nun die 3 oben, hier aber in unserm Exempel haben wir im 10ten Tact zwey Sexten-Griffe, da beyde Hände zusammen herunter gehen, welches motus rectus ist, wo die Sexte oben lieget, und im 15ten Tact kommen gar vier dergleichen Sexten-Griffe motu recto vor, wo allezeit die 6 oben. Hier muß nun die Octave wegbleiben, oder die unterste Stimme der rechten Hand ginge mit dem Baß in lauter Octaven fort. Wolte man aber allhier, wie denn wohl angehen kan, den 15ten und 16ten Tact im Baß mit lauter Octaven spielen, und zu den ausgeschriebenen *g f e d* etc. im kleinen Finger zugleich *G F E D* etc. anschlagen, so könte dieses nicht mit unter die Zahl der verbotenen Octaven gerechnet werden, sondern der Baß ginge alsdenn in Octaven einher (Cap. V. §. 8.), und das ist einem General-Bassisten erlaubt zu thun, und käme es alsdenn heraus: als wenn der Baß auf einer Violoncello und grossen Violon zugleich gespielet würde, denn beyde Instrumente sind Baß-Instrumente, und können wohl Octaven-mässig gehen. Im 20sten Tact haben wir wieder drey Sexten, da der Baß auch zwar gradatim gehet, weil aber der Discant bey den beyden ersten Sexten-Griffen dem Baß entgegen gehet, als welches motus contrarius ist, so hat die Octave ohne Schaden können mitgenommen werden.

Griffe haben die 6 oben, und zwar ohne Octave.

Motus rectus.

Der Baß darf in Octaven einhergehen.

Motus contrarius erlaubet die Octave.

§. 10. Weiter haben wir hier im 2ten, 4ten, 12ten und 16ten Tact den Griff $^{4}_{3}$. Wenn zu diesem Griffe, als wozu die Sexte gehöret, keine Sexta maior accidentalis (Cap. IX §. 3.) muß genommen werden, so ist eben nicht nöthig, daß die Sexte darüber gezeichnet wird, wie hier im 2ten und 16ten Tact auch nicht geschehen ist; ist aber eine Sexta maior accidentalis dabey, so wird der Griff mit drey Zahlen ausgeschrieben, als hier im 4ten und 12ten Tact geschehen ist. Ein mehreres von diesem Griffe ist zu finden Cap. XI. §. 14. 17. Der im 14ten Tact hierauf folgende Griff $^{6}_{5}$ ist nur eine Verwechselung der Stimmen, davon im vorigen Capitel §. 16 zu sehen.

Vom Griff $^{6}_{4}{}_{3}$ in diesem Exempel.

§. 11. Ferner kommt hier 4 3 (nach einander stehend) auch sehr oft vor, so wol bey der Cadence im 14ten und 21ten Tact (davon siehe Cap. XII. §. 7. 8.) da sie oft gebunden ist (vide l. c. §. 9. am Ende), wie hier im 14ten Tact; als auch in der Mitte eines Satzes, allwo sie oft als eine durchgehende Quarte, wie ein Vorschlag zur Terzie, anzusehen ist (vide Cap. XII. §. 9.). Ich habe sie mit Fleiß verschiedene mal angebracht. Bey einer Cadence (vide Cap. XI. §. 10.) lernet ein Anfänger sie oft geschwinde kennen; in der Mitten eines Satzes aber, wenn etwa eine

Item: vom Griff 43.

Von der Resolution der Quarte in eben der Stimme, darin sie gelegen.

eine natürliche oder kleine Terzie drauf folget, bleibet sie manchem wol eine Zeitlang fremde. Weil nun die Quarte von mir mit unter die Zahl der Dissonanzien, die sich resolviren müssen, ist gesetzet worden: so habe Cap. XI. §. 7. schon angezeiget, wie sie sich in die Terzie, oder es besser zu geben, **unter sich** resolviren muß (Cap. XI. §. 8.) und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn diejenige Stimme, welche etwa durch ihr Zaudern (Cap. XI. §. 6.) eine Dissonanz machet, muß diese Dissonanz auch resolviren oder zum Wohlklang bringen. Dahero wird man finden, daß eben dieselbe Stimme, welche die 4 gehabt, die 3 auch nachschlägt, als hier Tact 4, 7, 9, 12 und 21 liegt die 4 in der obersten Stimme, und resolviret auch in der obersten Stimme in die Terzie. Liegt die 4 aber im Alt, als der zweyten Mittelstimme, wie hier Tact 14, so resolviret sie auch darin; liegt sie endlich in der untersten Mittelstimme, als hier im 5ten Tact, im Tenor beym Griff $\frac{6}{4}$, so geschicht ihre Resolution auch darin. Wir wollen dem Liebhaber zum Besten einige falsche Resolutiones der Quarte hersetzen:

Exempel falscher und guter Resolutionen des Quarten-Griffes.



Es gehören zwar dergleichen Exempel erst in den 2ten Abschnitt, denn der Choral-Spieler muß seine rechte Hand, in Ansehung der obersten Stimme, doch schlechterdings nach dem Discant oder der Melodie richten. Solten nun etwa zu der Melodie N. 4. ein solcher Baß mit denselben Ziffern sich bey einem hervorthun, so liesse sich derselbe mit Grund verwerfen, und der Setzer verdiente einen Verweis. Ferner kan man hieraus deutlich ersehen, wie die 4, und die 5 im Griff $\frac{5}{4}$, in eben der Stimme vorhero liegen, und auch resolviren muß **unter sich**. Man halte das **Falsche** gegen das **Gute**, so wird das **Falsche** verhaßt, und das **Gute** gefällig werden. In den drey letzten Exempeln ist auch die Verwechselung der Stimmen in Ansehung der rechten Hand (vide Cap. XI. §. 10.) zu bemerken; denn im 6ten Exempel nimt der Discant, was der Tenor im 5ten Exempel gehabt; der Alt nimt, was im vorigen Exempel der Discant gehabt, und der Tenor nimt die Melodie des Alts. Im 7ten Exempel nimt der Discant den Tenor wieder um eine Octave höher, läßt dem Alt seine gehabte Melodie, und der Tenor nimt der Alt-Stimme ihre Melodie.

Anmerkung.

§. 12. Wir betrachten aber nun unser Exempel noch ein wenig. Hier finden wir nun auch den Griff $\frac{5}{4}$, von welchem Cap. XII. §. 3—6. ist gehandelt worden. Es wird dieser Griff, wenn eine Quinta minor accidentalis dazu gehöret, nur bloß durch 5♭ oder 5♮ angezeiget, wie hier im 16ten Tact auch geschehen ist. Denn wenn zur kleinen 5 die 8 und 3 soll genommen werden; so hat sie einen Bogen über sich 5 (vide Cap. VIII. §. 12 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Dieser Bogen über die 5 ist noch nicht lange Mode gewesen: es wäre aber gut, daß er allgemein würde; so wüßte man doch gewiß, was vor Neben-Ziffern dazu solten genommen werden. Im 8ten Tact merke man sich die $\frac{5}{4}$ über *A*, da hat die oberste Stimme einen halben Tact das *fis*, dieses *fis* bleibet nun im Accord zu *H* liegen, und wird nicht wieder beym Accord zu *H* aufs neue angeschlagen. Sonsten trift man diesen Griff auch hier in seiner dreyfachen Veränderung an: denn im 4ten und 16ten Tact lieget die 5te oben, im 4ten Tact zu *c* liegt die 3, und im 8 Tact die 6 oben.

Vom Griff $\frac{5}{4}$ in diesem Exempel.

§. 13. Im 8ten Tact hat *dis* die 6 und 5 nach einander, da denn die 5 als eine durchgehende Note nachgeschlagen wird (vide Cap. III. §. 9.). Nun findet man auch ofte, daß die 5 erst, und hernach die 6 geschrieben stehet, also: 56, und zwar über Eine Note. In Liedern nun kommt es zwar so ofte eben nicht vor: doch findet man sie auch verschiedene mal im Halischen Gesangbuch. Am meisten hält sie sich in den Mittelstimmen daselbst auf. Wir wollen einige Exempel zur Nachricht hersetzen, daraus man sehen kan, wie damit umzugehen. Wer bey der 5 einen reinen Accord schlägt,

Von 65 (nach einander stehend) in diesem Exempel.

Von 56 und dessen Gebrauch.

schlägt, und die 6 nachgehen läßt, der hat das Wesentlichste dieses Griffes ausgedruckt: ob nun diese oder jene Stimme die 6 haben soll, damit verwirret sich ein Anfänger noch nicht. Oft siehet man offenbar, daß die 5 hier nur als ein Vorschlag zur 6 anzusehen, nemlich, wenn die Quinte oben lieget, wie aus dem folgenden Exempel N. 1. erhellet: liegt aber die 3, als welche dazu gehöret, oben, und der Discant steiget in die Höhe, so hat die unterste Stimme diese nach einander gehende Ziffern zu machen, als N. 2. und 4 zeiget. Wenn aber die Octave oben lieget, so siehet man offenbar, daß der Alt diese Ziffern machet. N. 3. Im 5ten Exempel habe ich dem Tenor die Quinte, und dem Alt die 6 gegeben. Man gebrauche diese Exempel nur vorerst, daraus zu lernen, wie diese beyde Signaturen 5 6 zu machen sind.

Exempel davon.



Im IIten Abschnitt wird dieses Nachschlagen der 6 nach der 5 nochmals vorkommen. Wir gehen deswegen wieder zu unserm General-Exempel.

§. 14

Vnisonus.

Durchgehende Noten im Discant.

§. 14. Im 12ten Tact hat $\bar{a}$, und im 19 hat $\bar{g}$ zwey Striche, die den Vnisonum anzeigen (vide Cap. V. §. 7.). Im Discant sind hier keine unausgeschriebene durchgehende Noten, als nur im 6ten Tact, in der obersten Stimme kan zwischen $\bar{h}$ $\bar{a}$ das $\bar{\bar{c}}$ als eine durchgehende Note nachgeschlagen werden. Von durchgehenden Noten in den Mittelstimmen wird hernach noch etwas vorkommen.

Von den dreyerley Bewegungen der Hände:

Motus rectus, die gleiche Bewegung;

motus contrarius, die Gegenbewegung;

motus obliquus, die Seiten-Bewegung.

Wo diese 3 Bewegungen in unserm Exempel zu finden.

§. 15. Wir haben Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung etwas von der verschiedenen Bewegung der Hände geredet. Diese dreyerley Bewegung der Hände wollen wir in unserm Exempel auch anzeigen. Wenn beyde Hände zugleich auf oder herunter gehen, es sey nun stuffenweise (gradatim), oder sprungsweise; so wird solche Art zu spielen und diese gleiche Bewegung beyder Hände auf lateinisch genennet, motus rectus, **die gerade, gleiche Bewegung**. Wenn aber beyde Hände eine unterschiedene Bewegung haben, also; daß wenn die eine **herauf**, die andere alsdenn **herunter** gehet, da sie denn entweder auseinander gehen, oder sich einander begegnen: ein solches Bewegen der Hände, oder auch nur zweyer Stimmen, wird genennet motus contrarius, **die Gegenbewegung**. Nun ist noch eine Art der Bewegung der Hände, da nemlich Eine Hand stehen bleibet, und weder herauf oder herunter gehet, die andere hingegen herauf oder auch herunter gehet; diese Bewegung heisset motus obliquus, **die schiefe oder Seiten-Bewegung**. In unserm Exempel kommen alle drey motus oder Bewegungen der Hände vor, als: motus rectus ist im 15ten Tact, da 4 Noten mit einander im Baß und Discant herunter gehen, und zwar gradatim; im 16ten Tact gehen beyde Hände in den beyden letzten Vierteln (nemlich des Discants und Basses) mit einander in die Höhe. Motus contrarius ist im 20sten Tact in den 3 ersten Noten, da der Discant herunter und der Baß herauf gehet. Motus obliquus befindet sich im 13ten Tact, da der Discant sein $\bar{f}$ viermal repetiret, und also nicht von der Stelle weichet; der Baß hingegen gehet sprungsweise in die Höhe. Wenn nun die Bewegung der Hände bey drey, vier oder wol gar mehrern Noten dieselbe bleibet, wie hier, so lässet sich dieselbe bald erkennen. Am meisten aber übersiehet man diese Bewegung, wenn nur 2 Noten den motum rectum, contrarium oder obliquum ausmachen: weil nun diß am meisten vorkommt; so hat man auf solche Bewegung der Hände von so kurzer Folge am meisten Acht zu haben und einzusehen. Als da ist motus rectus im 3ten und 4ten Tact bey $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$, da der Baß *H A* hat; item im 7ten Tact bey $\bar{a}$ $\bar{h}$, da der Baß bey *d dis* zwar nur einen halben Ton steiget, er gehet aber doch mit dem Discant in gleicher Bewegung der Hände herauf; im 10ten Tact bey $\bar{h}$ $\bar{a}$, da der Baß

d c hat. Motus contrarius ist gleich im 2ten Tact im Discant bey $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$, da der Baß *e d* hat; im 12ten bey $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ stehet im Baß *f cis*, und an vielen Stellen mehr. Motus obliquus ist im ersten und 19ten Tact.

Motus contrarius ist am sichersten zu gebrauchen.

§. 16. Der Motus contrarius aber ist am sichersten zu gebrauchen, und wohl zu observiren, wenn einem keine Anweisung gegeben worden, (als bey Liedern geschicht) wie die Lage der rechten Hand seyn soll. Findet man aber bey Liedern den motum contrarium, so kan man gemeiniglich alles 4stimmig machen; ist aber motus rectus oder obliquus da, so muß man schon vorsichtiger seyn, damit man keine verbotene Octaven und Quinten mache; als welches alsdenn, ehe man es denket, geschehen kan. Der Motus contrarius ist also die sicherste Bewegung: da lassen sich bey den Sexten-Griffen, wenn ihrer auch mehrere nacheinander folgen, die Octaven gar bequem mitnehmen, wie im 20sten Tact zu sehen, da in den drey ersten Noten der Motus contrarius ist; daher hat nun die 8 beym Sexten-Griff zu *d* und *e* können mitgenommen werden. Ist aber bey solchen Sexten-Griffen der motus rectus da, wie im 10ten Tact bey *d* und *c*, und im 15ten bey *g f e* zu sehen: so muß die Octave wegbleiben; denn da gehen beyde Hände mit einander herunter. Wie bey Liedern die Bewegung der Hände auch nur in Ansehung zweyer Noten ist, hat ein Liebhaber wohl zu observiren und zu beobachten: als im 19ten Tact haben die beyden letzten Viertel *H c* mit dem Discant $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ eine gleiche Bewegung, deswegen hat bey *H* die Octave wegbleiben müssen. Im 20ten Tact gehen *e* und *f* gradatim herauf, und der Discant auch, deswegen hat bey *f* nun die Octave wiederum nicht dürfen genommen werden.

Ein vollstimmiger Griff im Discant.

§. 17. Im 9ten Tact steht über dem zweyten *e* im Discant ein vierstimmiger Griff: wessen Hände nun solchen nicht greiffen können, der lasse die unterste Stimme $\bar{e}$ weg; wer es aber greiffen kan, der nehme ihn also, daß er zwischen $\bar{\bar{h}}$ und $\bar{\bar{e}}$ den vierten Finger auslässet. Ein solcher vollstimmiger Griff wird im Lieder-Spielen auch wol genommen, wenn die Oberstimme einen grossen Sprung thut. Hernach werde Gelegenheit haben, mehr von dergleichen vollstimmigen Griffen zu reden.

Diß Exempel muß recht gebraucht werden.

§. 18. Diß wäre nun das vornehmste, was bey diesem Exempel zur Repetition des bisher gehabten habe anmerken wollen. Doch kan ein Liebhaber Satz vor Satz noch näher untersuchen, als wozu ihm die ausgeschriebene Griffe schöne Dienste thun können. Ein solches Examen hat grossen Nutzen, sonderlich wenn einer seiner Sache gerne gewiß seyn will. Mir würde es hier zu weitläuftig werden, ob ich gleich zum Besten meines Lesers keine Weitläuftigkeit scheue, und mich dabey mit Fleiß in der Gedult suche zu üben; ich will aber den zweyten Satz zur Probe und zum Exempel,

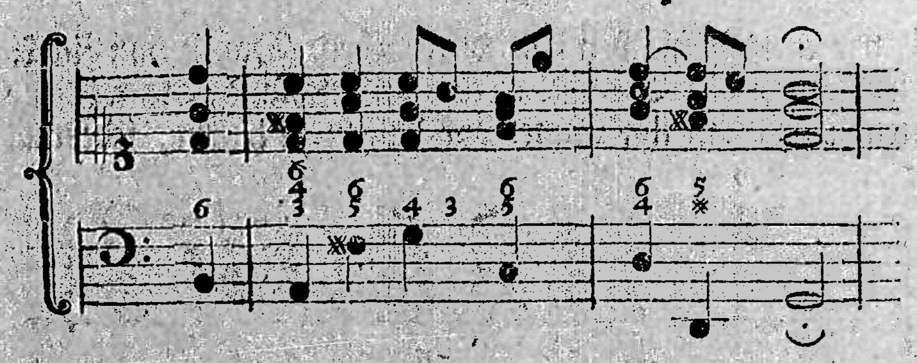
Exempel, wie einer es machen kan, durchgehen. Damit nun ein Liebhaber nicht nöthig habe, das Exempel wieder aufzuschlagen, so wollen wir diesen zweyten Satz, um ihn immer vor Augen zu haben, iedesmal wieder hersetzen:

wie wir ihm am 2ten Satz eine Probe geben wollen.

Nun fragt ein Liebhaber bey ieder Note eines Griffes: Was bist du? und warum bist du hier? Die Anfangs-Note meines zu betrachtenden Satzes ist *H* mit der 6; hiezu finde ich im Discant $\frac{d}{\frac{g}{d}}$ ausgesetzet. Daß zur 6 die 3 und 8 gehöret, habe aus §. 15. des IXten Capitels gesehen. Was liegt von diesen dreyen Ziffern im Discant oben? *d*, das ist die Terzie zu *H*: weil nun die unterste, nemlich die Tenor-Stimme, auch *d* ist, so sehe daraus nun, daß bey diesem Sexten-Griff die Terzie verdoppelt worden, wie denn dieses nach Cap. IX. §. 18. oft geschicht; die Alt-Stimme hat *g*. Was ist nun *g* zu *H*? Antwort: die Sexte, und zwar die Sexte minor, weil sie einen halben Ton höher als die reine Quinte zu *H*, nemlich *fis*, lieget. Warum aber ist in diesem Griffe die Terzie verdoppelt, und die Octave *h* weggelassen worden? Der vorhergegangene Griff erforderte es wenigstens nicht, denn der Satz fängt mit diesem Griffe an, und hat also keinen Zusammenhang mit dem vorhergehenden; und da im folgenden Griff auch keine Octave zu *A* vorhanden, so ist hier die 8 gewiß nicht deswegen weggelassen, um den Fehler zweyer nacheinander folgenden Octaven zu vermeiden. Nun ist noch ein anderer Umstand da, nemlich ein ungeschickter Gang, welcher die Octave beym Sexten-Griff zu nehmen, verbietet: dahero will ich iezt sehen, was denn vor ein ungeschickter Gang möchte herauskommen; der Griff hiesse $\frac{d}{\frac{h}{g}}\ \frac{c}{\frac{fis}{d}}$. Hier ist nun weiter nichts, als daß die beyden Mittelstimmen ein wenig herunter springen, nemlich der Alt von *h* nach *fis*, und der Tenor von *g* nach *d*. Nun aber habe §. 5 gesaget, daß die Mittelstimmen auch nicht gerne Sprünge haben, wenn der Discant dergleichen nicht macht. Diß ist also die

Vom Sexten-Griff zu H.

Warum hier die Terzie verdoppelt worden.



die Ursache, warum hie im Sexten-Griff zu *H* die Terzie verdoppelt worden. Genug vom *H*.

Vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ zu *A*.

A hat nun $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ über sich: das sind nun schon drey Ziffern, deswegen darf ich nicht fragen, was noch darzu vor Neben-Ziffern gehören. Im Discant stehet *c̄ fis d*. Weil nun *c̄* die Terzie zu *A* ist, so sehe ich schon, daß *d* die Quarte seyn muß; also lieget in diesem Griffe die 3 oben und die 4 unten; das *fis* muß nun nothwendig die 6 seyn, es hat diese Ziffer einen kleinen Strich durch sich, es ist also eine Sexta maior accidentalis zu *A*; denn da die Quinte zu *A*, *e* heisset; *fis* aber einen ganzen Ton höher lieget, so ist es eine Sexte major zu *A*. Ist also im Griffe kein Druckfehler, sondern ist recht. Jetzt erinnere mich, Cap. XI. §. 18. gelesen zu haben, daß die kleine Quarte im Griff $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ oft eine gebundene Quarte ist; deswegen ist nun die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff zu *H* hier ganz gut, denn *d*, welches zu *H* die Terzie ist, ist zu *A* die Quarte.

Von *fis* mit $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$.

Ich gehe zur dritten Note, *fis*, darüber stehet nun $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, wozu noch die 3 gehöret. Die oberste Note im Griffe ist *c̄*, diß ist nun die falsche Quinte zu *fis*, denn die reine Quinte zu *fis* ist *cis*. Hiebey erinnere mich, daß zum Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ manchmal die kleine Quinte kömmt, so wie hier bey *fis* das *c̄* die kleine Quinte ist. Weiter sehe ich hier auch, daß die Quinte im vorigen Griff zu *A*, nemlich *c̄*, schon gelegen. Liegt nun hier die 5 oben, so muß die 6 unten liegen. Wie heißt denn die Sexte zu *fis*? Antwort, *d*. Weil nun zu $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ noch die 3 gehöret, so muß *a* zu *fis* die Terzie seyn. Es kommen mir ferner diese beyde Griffe zu *A* und *fis* so bekant vor, deswegen glaube, sie schon neben einander im Buche gesehen zu haben. Ja, im XIIten Cap. §. 8. und 16. ist von einer grossen Aehnlichkeit dieser beyden Griffe etwas gesaget worden, da finde ich nun zwar den Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ zuerst, und hernach $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$; hier aber stehet $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ vor $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, das wird nun einerley seyn. Es ist hier anders nichts, als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen, nemlich Alt und Baß haben ihre Stimmen oder Töne unter einander verwechselt: der Baß hat im Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ dem Alt sein *a* gegeben, und hat dafür des Alts sein *fis* genommen; diß sehe nun hell und klar.

Was

Was hat denn nun die folgende Note *g* für Ziffern? Antw. 43. Diß sind nun zwey Ziffern, die nach einander stehen, bey *A* stunden sie über einander; daraus sehe ich nun, daß die 3 mit Beybehaltung von *g* und *d* muß nachgeschlagen werden, also daß aus der 4 ein Achtel und aus der 3 auch ein Achtel wird. Schlage ich nun Cap. XI. von der kleinen Quarte nach; so finde allda §. 7, daß sie ein Aufhalten der Terzie ist, und daß hier gleich ein reiner Accord zu *g* hätte können angeschlagen werden; es sind auch die Ziffern, welche zum reinen Accord gehören, nemlich 5 und 8, schon im Quarten-Griff, und bleiben auch liegen, bis sich die 4 in die 3 resolviret; ist derowegen das *c*, welches zu *g* eine Quarte ist, anzusehen als ein ächter Vorschlag von der Terzie zu *g*, nemlich zu *h*. Es resolviret also die 4 allhier auch gebührend unter sich, denn *h* ist unter *c*; auch in der rechten Stimme, worin sie hier vorhero gelegen, nemlich in der obersten Stimme. Es ist hier ferner der Quarten-Griff auch zerstreuet, also, daß die 4 oben und die 5 unten lieget, welches sich im letzten Tact dieses Exempels bey *g* auch eben so befindet.

Von 43 über *g*.

Nun komme bey *c*; darüber stehet nun wieder eine $\frac{6}{5}$, es nimt aber dieser Griff allhier keinen so grossen Raum ein, als bey *fis*, welches auch $\frac{6}{5}$ hatte. Ich sehe nun schon, woher dieses kömmt; es lieget hier die 6 oben, nemlich *a*, als welches eine natürliche grosse Sexte zu *c* ist, denn die reine Quinte zu *c*, das *g* liegt einen ganzen Ton niedriger: *e* ist also hier die zu $\frac{6}{5}$ gehörige Terzie, die 5 aber ist hier keine falsche, sondern reine Quinte, wie mir denn auch aus Cap. XII. §. 20. schon bekant ist, daß bey $\frac{6}{5}$ nicht immer eine kleine, sondern auch eine vollkommene Quinte seyn könte. Allein, was soll ich denn aus dem Sprung des Discants von *a* nach *e* machen? Dieser Sprung ist mir ja durch keine Ziffer über dem Baß angezeiget. Doch, was ist es auch nöthig gewesen? ist es doch ein Ton, den der Tenor gehabt, und folglich nur eine kleine Stimmen-Verwechselung, die vielleicht bloß um der Melodie willen geschehen ist; das mag nun eine kleine Verkehrung der Stimmen heissen.

Von $\frac{6}{5}$ über *c*.

NB. Hier nehme man den Griff $\frac{6}{5}$ mit dem Daumen, Vörder- und Mittel-Finger, damit der kleine Finger frey bleibe, das hohe *e* nachmachen zu können, da denn der Tenor sein *e* kan fahren lassen, und an dessen Statt das *g* des Alts nehmen mag, der Alt aber bekommt das *a* des Discants, doch ohne solche Töne aufs neue wieder anzuschlagen.

Fingersetzung.

Nun stehet weiter über *d* die Ziffer $\frac{6}{4}$, dazu denn die 8 noch zu nehmen. Diese Octave findet sich im Griff in der obersten Stimme, nemlich *d*, deswegen ist nun *h* die Sexte, und *g* die Quarte. Diß erkenne am leichtesten, wenn ich herunter rechne: denn ist *d* die 8, so muß *c*, als die

Von $\frac{6}{4}$ über *d*.



7, wegbleiben, so ist $\bar{h}$ die 6; $\bar{a}$, als die 5, bleibt wieder aus, so ist $\bar{g}$ die Quarte zu *d*. Nun will ich untersuchen, ob auch die 4 des Griffes $\frac{4}{3}$ im vorigen Griff schon gelegen. Der vorige Griff war $\frac{6}{5}$ zu *c*; hier finde ich nun zwar $\bar{g}$, als welches zu *d* die kleine Quarte ist, im vorigen Griffe aber, als eine Quinte zu *c*; allein diß $\bar{g}$ hatte der Alt, und im folgenden Griff $\frac{4}{3}$ hat der Tenor dieses $\bar{g}$. Gleichwol habe gelesen, daß eine iede Dissonanz (als wofür ja auch allhier die 4 gehalten wird) in eben derselben Stimme bleiben und auch resolviren muß, darin sie vorhero gelegen. Diß trifft hier nun doch nicht ein. Allein, wenn ich den Griff $\frac{6}{5}$ zu *c*, bey dem hohen $\bar{\bar{e}}$, welches der Discant nachschläget, noch einmal nach der daselbst geschehenen Verkehrung der Stimmen wieder wolte anschlagen (wie man denn ja auch wol möchte thun können), so käme die 5. $\bar{g}$ doch unten, und läge alsdenn beym Griffe $\frac{4}{3}$ die Quarte in der untern Stimme vorhero; denn hätte alles seine Richtigkeit.

Von der Bindung im Discant.

Daß im Discant die beyden *d* durch einen Bogen zusammen gebunden, weiß ich wohl, was das zu bedeuten hat. Ich darf nur im folgenden Griff $\frac{4}{3}$ das $\bar{\bar{d}}$ mit dem kleinen Finger liegen lassen; also: daß $\bar{a}$ und $\bar{fis}$ allein zu der Baß-Note *D* angeschlagen wird, hernach bleibt $\bar{a}$ $\bar{fis}$, weil es Viertel sind, liegen, und mein kleiner Finger macht die durchgehende Note $\bar{\bar{c}}$ nach; und darauf folget denn zum Schluß das *g* mit einem reinen Accord, da die 3 oben lieget.

Schluß.

Dergleichen Examen ausgeschriebener Griffe verdienen

§. 19. Diß wäre nun eine ziemlich weitläuftige musicalische Betrachtung und Untersuchung dieses zweyten Satzes. Ich habe hier eine Probe geben wollen, wie ein rechter Liebhaber des General-Basses nicht allein alle Sätze dieses und der andern Exempel, sondern auch andere Stücke, vornemlich solche, die von berühmten Meistern der Ton-Kunst herstammen, zu betrachten und zu examiniren habe; um zu erfahren: warum sie bey ihren ausgeschriebenen Griffen (vide Cap. XI. §. 16.) nicht immer alles so, wie es sonst wol gewöhnlich bey ordinairen General-Baß-Spielen ist, ausgeschrieben. Sonderlich verdienten des Herrn Capellmeister Bachs Exempel, welche man in dessen Versuch über das Accom-

pagnement

pagnement findet, wie auch dessen **geistliche Oden**, allwo Er die Harmonie, so wie Er sie vom Spieler verlanget, hinzugesetzt, eine solche Betrachtung. Es müßte aber einer freylich schon etwas mehr Wissenschaft vom General-Baß haben, als bisher von mir einem Liebhaber desselben gezeiget worden. Sonsten mag man auch die Exempel des Herrn **Sorgens** in seinem **Vorgemach**, und andere von ihm edirte musicalische Schriften, und die Exempel des Herrn **Löhleins** in seiner **Clavier-Schule**, wie auch des redlichen **Heinichens Anweisung zum General-Baß in der Composition**, als woselbst man die Griffe gröstentheils ausgedruckt siehet, mit einem solchen betrachtenden Auge ansehen und untersuchen.

Herrn Bachs Exempel in seinem Versuch über das Accompagnement, die Exempel des Herrn Sorgens, Löhleins und Heinichens.

§. 20. Wir gehen aber weiter, und wollen zuförderst, ehe wir unser Exempel in *d dur* transponiren, solches ohne darüber ausgesetzte Griffe, hersetzen, um einem Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit zu probiren; fehlet er, so kan er sich §. 1. Raths erholen. Hier ist es:

Choral = mässig.



Dasselbe Exempel ohne ausgeschriebene Griffe.



Wie dieses Exempel aus *c dur* in *d dur* zu transponiren.

§. 21. Nun wollen wir unser Exempel einen Ton höher, nemlich in *d dur*, transponiren. Wer dergleichen Transpositiones oder Uebersetzungen von einem Ton in den andern vornehmen will, der muß vor allen Dingen das IIte Capitel von der Scala diatonica wohl inne haben. Bey richtiger Transposition muß allhier ein ieder Ton um Einen Ton höher seyn, als in *c dur*, weil *d* ein Ton höher ist, als *c*. Vor allen aber muß das Systema modi von *d dur* also eingerichtet werden, daß es in Ansehung der halben Töne, wovon das IIte Capitel nachzusehen, mit *c dur* übereinkomme: diß erfordert nun, daß *d dur* vor *f* und *c* ein ✳ haben muß; hat also unser ietziges Exempel *fis* und *cis*, worauf bey allen Griffen wohl Acht zu geben.

Warum etwas darin geändert.

Ich habe aber verschiedenes darin verändert, und zwar mit Fleiß, wie solches die Anmerkungen dabey zeigen werden; denn wenn keine Aenderung darin vorgegangen wäre, so müßten allhier alle Töne rechter und linker Hand um Einen Grad oder ganzen Ton erhöhet stehen. Diese Veränderung aber wird einem Liebhaber nützlich seyn, und mir Gelegenheit geben, etwas anzumerken.

§. 22. **Choral-mässig.**






4)
5)
6)
7)
8)
9)
10)
11)
12)
13)
14)
15)
16)
17)
18)
19)



Die Haupt-Aenderung ist im Discant, wo viele durchgehende Noten angebracht sind.

In diesem Exempel ist die meiste Aenderung im Discant vorgenommen; nicht allein, daß in der rechten Hand die meisten Griffe eine andere Lage bekommen haben, sondern es sind hie und da auch viele durchgehende Noten in der obersten Stimme angebracht, um einen Liebhaber damit bekant zu machen, weil dergleichen in hübschen Melodien doch viel vorkommen. Zuweilen ist nun solche durchgehende Note im Baß mit einer Ziffer bemerket, als hier Tact 4, 7, 15 und 16; zuweilen aber auch nicht, als hier Tact 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 17 und 19. Kommen nun, wie hier im 2ten Tact, in der letzten Hälfte im Discant und Baß durchgehende Noten vor, die man am Bogen erkennet, und auch daran, wenn keine Ziffer über einer solchen Note stehet (denn stünde eine Ziffer darüber, wie Tact 10 und 13; so gehörte ein Griff dazu, und wäre folglich keine durchgehende Note), so werden solche Noten alleine zusammen angeschlagen,

Durchgehende Note im Sprunge, dadurch wird oft die folgende Note vorher angeschlagen.

als hier e fis / e d. Stehet die durchgehende Note im Sprunge, so ist sie doch schon im vorigen Accord gewesen, als hier im 4ten Tact das letzte a, im 6ten das e, im 10ten das g, im 12ten das fis, im 17ten das e, und im 19ten das a. Zuweilen schlägt eine solche Note, die keinen aparten Griff hat, sondern nur bloß zur Melodie gehöret, die folgende Note vorher an, als hier im 3ten Tact das e, im 6ten das h, im 12ten wieder h, im 13ten Tact das e, und im 19ten das a. Solche Vorschläge nun sind zur Zierde der Melodie, und verbinden dieselbe. Unter den hallischen Melodien will nur

Lieder, darin viel dergleichen Vorschläge vorkommen.

einige anführen, worin sie sehr oft vorkommen: No. 4 **Das ist ein theures Wort** ꝛc. im 4, 7 und 8ten Satz. N. 87. **So ist denn nun die Hütte aufgebauet** ꝛc. Satz 1, 4 und 5. No. 442. **Wer will die auserwählte Schaar** ꝛc. fast in allen Sätzen. N. 452. **Ach! wie nichtig und untüchtig** ꝛc. Satz 1, 2 und 4. N. 645. **Wie lange soll ich dann, o JEsu** ꝛc Satz 1, 2, 3, 4 und 7, und viele andere. Dergleichen Vor- und Nachschläge sind am meisten in der Ober-Stimme, da denn die Mittelstimmen, so oft es angehen kan, beliegen bleiben.

Von der Fingersetzung eini-

§. 23. Zu diesem Nach- oder Vorschlag wird der kleine und 2 und 3te Finger am meisten gebraucht. Man hiebey ein wenig Acht zu haben, daß

daß man zum Griff selbst solche Finger nimt, die da, bewandten Umständen nach, können liegen bleiben, und doch den Discant nicht hindern, die Nach- oder Vorschläge zu machen. Wir wollen, um diß deutlicher zu machen, die Fingersetzung von einigen Griffen aus unserm Exempel anzeigen. Tact 4 bey $\frac{6}{4}$ über *d*, kan man *fis* mit dem 2ten, $\bar{a}$ mit dem 3ten, und *h* mit dem 4ten Finger nehmen, so macht der kleine Finger hernach das $\frac{6}{4}$ allein. Es ist bekant, daß dieser Griff sonst auch mit $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ genommen wird, wie Cap. XII. §. 8. angezeiget; allein die Folge machet in und bey der Fingersetzung, selbst in den Griffen des General-Basses, manche Ausnahme, ja sie giebt die besten Regeln der Fingersetzung. Im 6ten Tact, im Griff zu *a*, nimt der Daumen $\bar{e}$, der 2te Finger $\bar{a}$, und der 4te $\bar{\bar{cis}}$, alsdann kan der 3te Finger das *h* zum *gis* bequem machen, und das $\bar{\bar{e}}$ gehöret dann für den 5ten Finger. Im 10ten Tact beym Sexten-Griff zu *e*, hat der Daumen $\bar{g}$, und der 2te Finger $\bar{\bar{cis}}$, damit der kleine Finger das hohe $\bar{\bar{g}}$ leicht treffen könne. Im 12ten Tact, da die 6 über *dis* stehet, machet beym ersten Achtel der 2te Finger *fis*, und der 4te *h*: beym zweyten Achtel drehet sich die Hand ein wenig, und nimt *h* mit dem Daumen (der sich hier gut untersetzen lässet) und $\bar{fis}$ mit dem 4ten Finger. Im 14ten Tact thut man am besten, daß man das *fis* mit dem 2ten, *h* mit dem 3ten, und $\bar{\bar{e}}$ mit dem 5ten Finger nimt. Diß ist nun zwar bey Händen, die dazu nicht gewohnt sind, eine ziemliche Spannung; allein, da der General-Baß dergleichen zuweilen erfordert, so thut man wohl, wenn man seine Hand dazu gewöhnet. Wolte ich hier *fis* mit dem Daumen nehmen, das würde auch schon beschwerlich fallen. Im 20sten Tact gibt es einen vollstimmigen Griff, der eine Octave im Ambitu hat; hierzu kan man den 1ten, 2ten, 3ten und 5ten Finger nehmen. Hier könte man sich üben, diesen Griff zu brechen: solches Brechen eines Griffes wird arpeggiren oder **harpetschiren** genant, da man den Griff nicht zugleich, sondern die in selbigem enthaltene Noten einzeln und nach einander anschlägt. Siehe **Walthers** musicalisches Lexicon. Hiebey besiehet man erst alle Töne des Griffes, bestimt ihnen ihren Finger; nachhero fängt man vom untersten oder tiefsten Ton des Griffes an, und schläget bis zum höchsten geschwind **nach einander an**, was sonsten zusammen müste angeschlagen werden, iedoch bleiben alle angeschlagene Töne nach der Reihe liegen; die ganze Sache bestehet darin, daß man **nach einander** anschlägt, (und das angeschlagene liegen lässet,) was sonsten **zugleich** angeschlagen wird. Wer damit umzugehen weiß, der kan einer Melodie dadurch an verschiedenen Stellen eine Anmuth geben.

ger Griffe dieses Exempels.

Vom Brechen eines Griffes, wie es anzustellen.

$^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ ist hier verwechselt.

§. 24. Ich habe die Griffe $^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ ein paar mal mit einander in diesem ins *d* transponirten Exempel verwechselt; ob es gleich die Transposition selbst nicht mit sich gebracht. Ich habe hiedurch nur zeigen wollen, wie verwandt und einig diese beyde Griffe unter einander sind. Im ersten Exempel §. 1. aus *c dur*, hatte die zweyte Note des andern Tactes, nemlich *d* den Griff $^{4}_{3}$ über sich: deswegen hätte nun in unserm Exempel, welches um einen Ton höher transponiret oder gesetzet worden, statt *d* des vorigen Exempels das *e* mit $^{4}_{3}$ gesetzet werden müssen; ich habe aber *cis* mit $^{6}_{5}$ an dessen Stelle gesetzet. Weiter, im 4ten Tact hatte im Exempel aus *c dur*, das *A* $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ und *fis* $^{6}_{5}$: wenn es nun nach der Transposition hätte gehen sollen, so müßte in diesem Exempel aus *d dur* das *H* $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ und *gis* $^{6}_{5}$ über sich gehabt haben. Ich habe es aber umgekehret, und erstlich zu *gis* $^{6}_{5}$, und hernach zu *b* $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ genommen. Wer nun hier das Gegentheil thun wolte, dem wäre es erlaubt; man könte hier also zu *b* $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ und hernach zu *gis* $^{6}_{5}$ ohne allen Schaden der Harmonie und Melodie nehmen. Eben dieses ist auch im 16ten Tact bey *a* und *fis* geschehen. Dieses ist also eine Aenderung im Baß, die sehr wenig zu bedeuten hat, und doch zur Einsicht der Verwandschaft beyder Griffe $^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ dienen kan, als wovon Cap. XII. §. 8. vieles vorgefallen ist.

Von der Quarte.

§. 25. Im 9ten, 12ten und 21ten Tact ist 43 weggeblieben, dazu theils die Harmonie, theils die Melodie, Anlaß gegeben; der halben Töne wegen würde es hier ein wenig incommode zu greiffen gewesen seyn. Es ist die 4, wornach die 3 folget, fast anders nichts, als eine Zierde der Melodie und Harmonie, die aber dem wesentlich-nothwendigen nichts benimt. Wenn man die 4 hätte häufen wollen, so hätte sie noch öfter können angebracht werden, selbst im Exempel §. 1. aus *c dur*; als da hätte in unserm *d dur* Exempel, im 16 und 17ten Tact, über *g* $4\natural 3$ stehen können: denn weil im vorigen Griffe [illegible], als die Quarte zu *g*, lag, so hätte diese Quarte zu *g*, das [illegible], wieder können angeschlagen werden, und die Terzie $\natural$ wäre nachgekommen. Wer also Lust zur Quarte hat, der kan solche gar oft, auch alsdenn, wenn sie auch nicht drüber stehet, machen. Kurz, wo sich vor einem reinen Accord, wo die Terzie oben lieget, ein Vorschlag schicket, da kan auch die 4 angebracht werden.

Von 65 in diesem Exempel.

§. 26. Im 15ten Tact kommt dreymal 65 nach einander vor; diß ist leicht, die 5 schlägt immer nach der 6 alleine nach. Sonsten gehören auch die Anmerkungen des Exempels aus *c dur* hieher, welches zu wiederholen nicht nöthig erachte. Es weichet diß ins *d dur* transponirte Exempel aus ins *a dur*, *fis moll*, *h moll*, *e moll* und *g dur*. Nun wollen wir dieses Exempel zur Uebung auch ohne Griffe hersetzen.

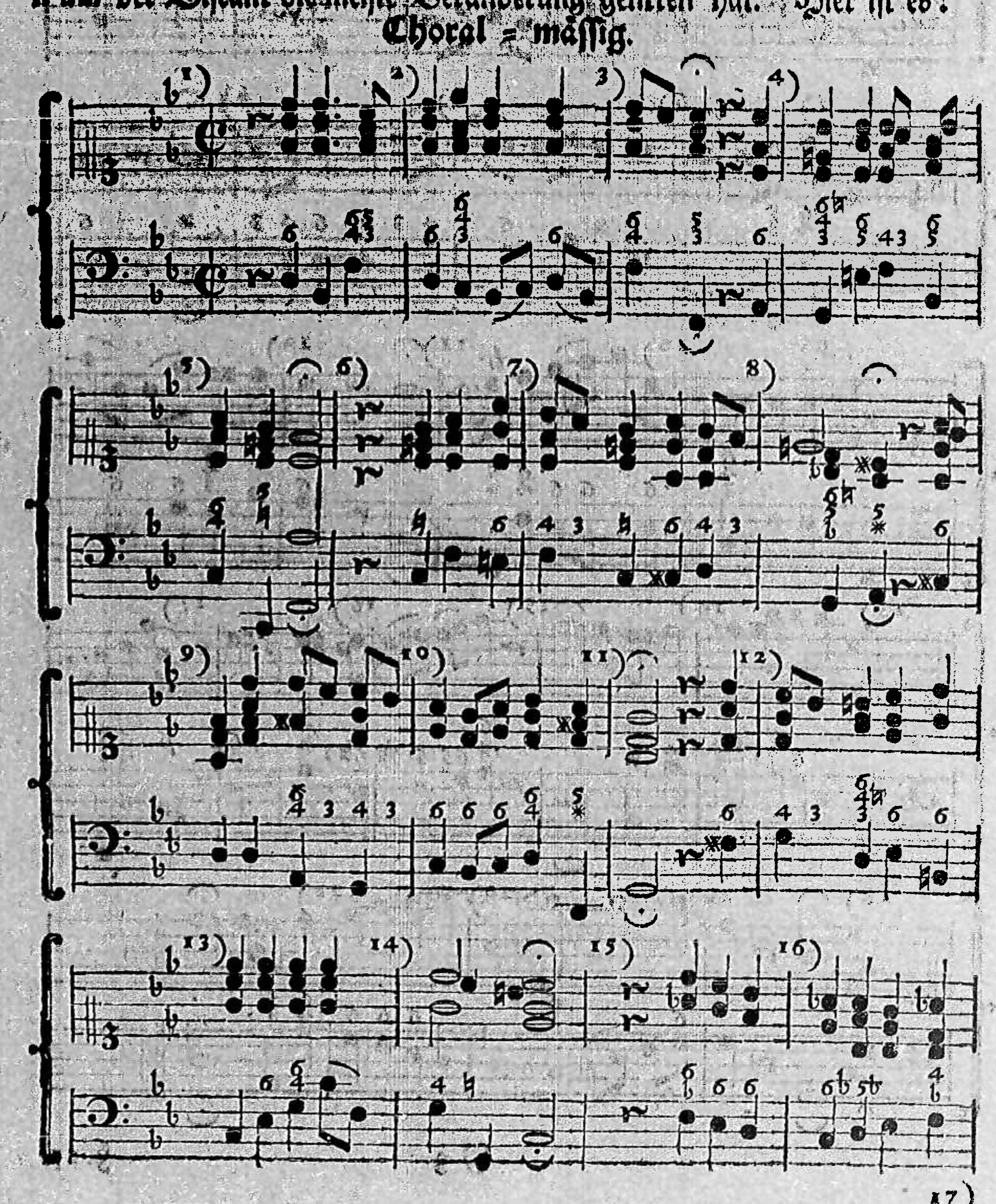
Choral = mässig.



Das Exempel aus *c dur* in *b dur* transponiret, und zwar erstlich ungeändert.

§. 27. Nun folget unser Exempel aus *b dur*, welches vor dißmal nach dem Exempel §. 1. aus *c dur* ohne sonderliche Veränderung hersetzen will: denn da *b dur* einem Anfänger an sich schon etwas beschwerlich fallen will, sonderlich wegen der Töne, darin es gerne ausweichet; so habe es auch vorerst nicht schwerer machen wollen. Hernach wollen wir eine kleine Veränderung im Baß damit vornehmen, so, wie im Exempel aus *d dur* der Discant die meiste Veränderung gelitten hat. Hier ist es:

Choral = mäßig.





Wer nun die in diesem dreyzehnten Capitel gegebene Exempel geübet hat, der wird gewiß mit den meisten Lieder-Melodien schon fertig werden können; denn es fehlen uns nur noch wenige gebräuchliche Ziffern, nemlich die 7, 9 und 2, welche zu ihrer Zeit leicht werden zu erlernen seyn. Noch einen Vortheil erlanget einer durch die Uebung dieser Exempel, er lernet nemlich hiedurch verschiedene Ton-Arten kennen; denn durch die Transposition unsers Exempels ins *d dur* und *b dur* haben wir 14 Ton-Arten gehabt, nemlich *c dur*, *c moll*, *d dur*, *d moll*, *es dur*, *e moll*, *f dur*, *fis moll*, *g dur*, *g moll*, *a dur*, *a moll*, *b dur* und *h moll*. Weil hin und wieder schon vieles gesagt worden, woran ich sehen kan, daß ein Stück in eine andere Ton-Art ausweichet: so habe das Vertrauen zu meinem sich selbst informirenden Clavierspieler, er werde diß nun schon gelernet haben. Zum Ueberfluß weise ihn auf die erste Anmerkung dieses Capitels, zum Exempel aus *c dur* §. 1. Wer nun verstehet, was das bedeute, wenn man spricht: *c dur* (und mit ihm alle dur-Töne) weicht aus in Quintam modi, in Quartam, Tertiam, Sextam und Secundam modi; der wird in den beyden Exempeln aus *d dur* und *b dur* finden, daß die Ausweichung dieser dreyen Exempel dieselbe ist, sonsten wäre es keine Transposition. Weil nun hiedurch nicht allein zu erkennen gegeben wird, in welche Neben-Töne *c dur* ausweichet, sondern worin alle dur-Töne ausweichen können; so will diese lateinische Redens-Art etwas weitläuftiger erklären.

Nutzen dieser Exempel.

Von der Ausweichung.

In welche Töne alle dur-Töne gerne ausweichen.

§. 28. Es weichen also alle dur-Töne 1) gerne in quintam modi aus, das heisset: ein ieder dur-Ton, es mag nun *c dur*, *f dur*, *d dur*, *g dur*, *a dur* und so weiter seyn, weichet gerne in seine Quinte aus; als *c dur* seine Quinte ist *g*, *f dur* seine Quinte ist *c*, *d dur* seine Quinte ist *a*, *g dur* seine Quinte ist *d*, *a dur* seine Quinte ist *e*, und so weiter: dahero weichet nun ein Stück oder Lied, welches aus *c dur* ist, in *g* (als in die Quinte zu *c*) aus; ein Lied oder Stück, welches aus *f dur* ist, weichet in *c* (als in seine Quinte) aus; *d dur* weichet in seine Quinte *a* aus, u. s. w. Ob nun aber dieser Neben-Ton dur oder moll sey,

Die dur-Töne weichen gerne 1) in quintam dur aus, was das heisse.

das zeiget die natürliche Terzie dieses Neben-Tons; denn die Terzie zum Ton, darin man ausweichet, befindet sich im Systemate oder in der Vorzeichnung des Haupt-Tons immer. Ist nun die natürliche Terzie zum Neben-Ton groß, so ist dieser Neben-Ton dur: ist sie aber klein, so ist er moll. Weil nun die Scala aller dur-Töne einerley ist, so kan man nur *c dur* zum Exempel oder Muster nehmen (davon denn das IIte Capitel weitläuftig gehandelt hat) und sehen, was *g*, als die Quinte zu *c*, vor eine natürliche Terzie in der Vorzeichnung von *c dur* habe. *C dur* hat weder * noch b; deswegen muß nun die Terzie zu *g* auch weder * noch b haben; ist also die Terzie von *g*, welche sich in der Scala von *c dur* befindet, eine grosse Terzie, nemlich *h*: daraus ist nun offenbar, daß *c dur* in *g dur* ausweichet. Weichet nun *c dur*, als das Muster aller dur-Töne, in seine quintam dur, nemlich in *g dur*, aus; so folget, daß alle dur-Töne in quintam dur ausweichen; als *f dur* weichet in seine quintam *c dur*, *d dur* in seine quintam *a dur*, *g dur* in quintam *d dur*, *a dur* in seine quintam *e dur* aus. Dahero ist nun unser Exempel aus *c dur* in *g dur*; und das in *d dur* transponirte in *a dur*; und *b dur* in *f dur* ausgewichen. Das heisset nun: Die dur-Töne weichen in quintam dur aus.

2) in Tertiam moll, was das heisse.

§. 29. Wir haben ferner gesagt, daß die dur-Töne auch in Tertiam auswichen; nun ist die Terzie, und zwar die Tertia maior, als welche allezeit in den dur-Tönen seyn muß, leicht zu finden; weichet derohalben *c dur* aus in *e*, *f dur* in *a*, *d dur* in *fis*, *g dur* in *h*, *b dur* in *d* etc. aus. Ob nun der Neben-Ton dur oder moll seyn muß, zeiget sich an der natürlichen Terzie dieses Neben-Tons, als: *c dur* weicht aus in *e*. Die natürliche Terzie aber zu *e*, in der Scala von *c dur*, ist *g*: weil diß *g* nun eine kleine Terzie zu *e* ist, so weichet *c dur* aus in Tertiam *e moll*. Es weichen also die dur-Töne wohl in moll-Töne aus (ich darf aber keinen dur-Ton in einen moll-Ton transponiren, als *c dur* läßt sich nicht in *d moll*, oder *e moll*, oder *h moll* etc. transponiren) und zwar in Tertiam moll. Derohalben weicht nun *d dur* in gerne in *fis moll* aus; denn *fis* war die natürliche Terzie zu *d*, wie die Vorzeichnung von *d dur* es anzeiget. *f dur* weicht in seine Tertiam *a moll* aus, *g dur* in *h moll*, *b dur* in *d moll*.

3) in Quartam dur, wird erkläret.

§. 30. Weiter weichen die dur-Töne auch in quartam aus, als *c dur* weicht in seine quartam *f*; und weil nun *f* in der Scala von *c dur* an *a* eine grosse Terzie hat, so weichet es in *f dur*. Also: wenn ein dur-Ton in quartam ausweichet, so muß es immer dur seyn. Als: *d dur* weicht in seine quartam *g dur* aus; *f dur* weicht in seine Quarte *b dur* aus;

aus; und b dur in es dur etc. Es weichet ferner ein ieder dur-Ton auch oft in Sextam aus, als c dur in a, g dur in e, d dur in h, a dur in fis, b dur in g. Ob nun diß dur oder moll seyn muß, ist leicht zu finden: denn nehme ich in c dur zur Sexte a (darin c dur ausweichet) und besehe, was a vor eine natürliche Terzie in der Scala von c dur hat, so findet sich die Terzie minor, nemlich c. Dahero weichet nun c dur in a moll aus; denn a dur ist gar nicht mit c dur verwandt, und es heißt: eine Ton-Art kan in eine andere ihr verwandte Ton-Art ausweichen. a dur müßte ja vor allen Dingen die Terzie major cis haben; cis ist aber in der Scala diatonica von c dur gar nicht zu finden, als c d e f g a h c. Die ganze Verwandschaft der Ton-Arten aber bestehet darin, daß die Trias harmonica oder der reine Accord von den Tönen oder Ton-Arten, darin der Haupt-Ton ausweichen darf, in der Scala des Haupt-Tons, daraus ein Stück ist, muß befindlich seyn; daher man in dem Neben-Ton auch keine andere Terzie nehmen darf, als in der Scala enthalten ist. Kurz: c dur, und mit ihm alle dur-Töne, kan in alle Töne seiner Leiter ausweichen, nemlich in d, in e, in f, in g, und in a; aber nicht in Septimam, in h, weil zu diesem h keine vollkommene 5te in der Scala von c dur befindlich ist; denn die reine Quinte zu h ist fis, die Scala aber von c dur hat f, welches eine kleine oder falsche Quinte ist, die keine Triadem harmonicam perfectam machen kan. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den moll-Tönen: ist in der Scala eines moll-Tones (und zwar nach der Vorzeichnung, oder so, wie sie herunter gehen) eine reine Quinte zu einem Ton, so kan der Haupt-moll-Ton drin ausweichen, als die Scala von a moll heißt *A H c d e f g a.* Alle Töne finden hier abermal eine reine Quinte, ausgenommen das *H* hat hier wieder die kleine Quinte *f*, deswegen kan nun a moll ausweichen in c dur, d moll, e moll, f dur und g dur. Und ist diese Ausweichung von a moll der Ausweichung von c dur ähnlich. c dur konte nicht in h moll ausweichen; a moll kan es ordentlicher Weise auch nicht thun, und diß daher: weil c dur und a moll im Systemate beyde weder ✱ noch b haben; denn ein moll-Ton hat immer mit einem dur-Tone einerley Vorzeichnung.

und 4) in Sextam moll, wird erläutert.

Die Verwandschaft verschiedener Ton-Arten.

Warum die dur-Töne nicht in Septimam,

und warum die moll-Töne nicht in Secundam ausweichen.

§. 31. Wir haben endlich §. 27 auch gesaget, daß ein ieder dur-Ton gerne auch in Secundam modi auswiche. Diß ist aus dem vorigen nun leicht zu begreifen, was das heissen soll. In unserm General-Exempel haben wir solche ordinaire Ausweichung der dur-Töne angebracht, als:

Die dur-Töne weichen 5) gerne in Secundam moll aus.

Tabelle der Ton-Arten, die in diesen dreyen Exempeln vorgekommen.

1) Haupt=Ton	2) Haupt=Ton	3) Haupt=Ton
C dur weichet aus	*D dur* weichet aus	*B dur* weichet aus
in 5tam *g dur.*	in 5tam *a dur.*	in 5tam *f dur.*
in 3am *e moll.*	in 3am *fis moll.*	in 3am *d moll.*
in 6tam *a moll.*	in 6tam *h moll.*	in 6tam *g moll.*
in 2dam *d moll.*	in 2dam *e moll.*	in 2dam *c moll.*
in 4tam *f dur.*	in 4tam *g dur.*	in 4tam *es dur.*

Einige allgemeine Erinnerungen,

§. 32. Zur Erläuterung dieses ins *B dur* versetzten Exempels finde anietzo nichts mehr zu sagen, als was schon hin und wieder weitläuftig angezeiget worden. Man nehme in den Griffen ja allezeit die vorgezeichnete bb in Acht, wenn das ♮ solches nicht aufhebt. Der 16te Tact möchte ein wenig beschwerlich zu spielen seyn, denn das *es dur,* woraus dieser Satz ist, nimt noch ein b nemlich vor *a* an; was die Finger betrift, die im Griff zu *d* und *f* möchten erfordert werden; so muß man die Bequemlichkeit seiner Hand ein wenig ausforschen, und die commodesten Finger dazu nehmen. Mancher kan weit spannen, und hat lange Finger, der kan den untersten Ton beyder Griffe mit dem 2ten Finger nehmen: ein anderer aber muß den Daumen gebrauchen, und seiner Hand ein wenig Gewalt anthun, sich aber ja hüten, daß kein ungebetener Gast sich mit unter die Töne des Griffes mische. Man brauche nun dieses Exempel recht, und betrachte alle Griffe genau, ein Anfänger muß ja nicht geschwind Veränderung suchen, sondern sich bemühen, alles recht einzusehen.

sonderlich wegen der Fingersetzung.

Eben dieses Exempel ohne Griffe.

§. 33. Ob nun solches geschehen, wird er am besten erfahren, wenn er es ohne ausgesetzte Griffe probiret zu spielen, deswegen wollen wir das Exempel aus *B dur* nun auch also aussetzen.





4)



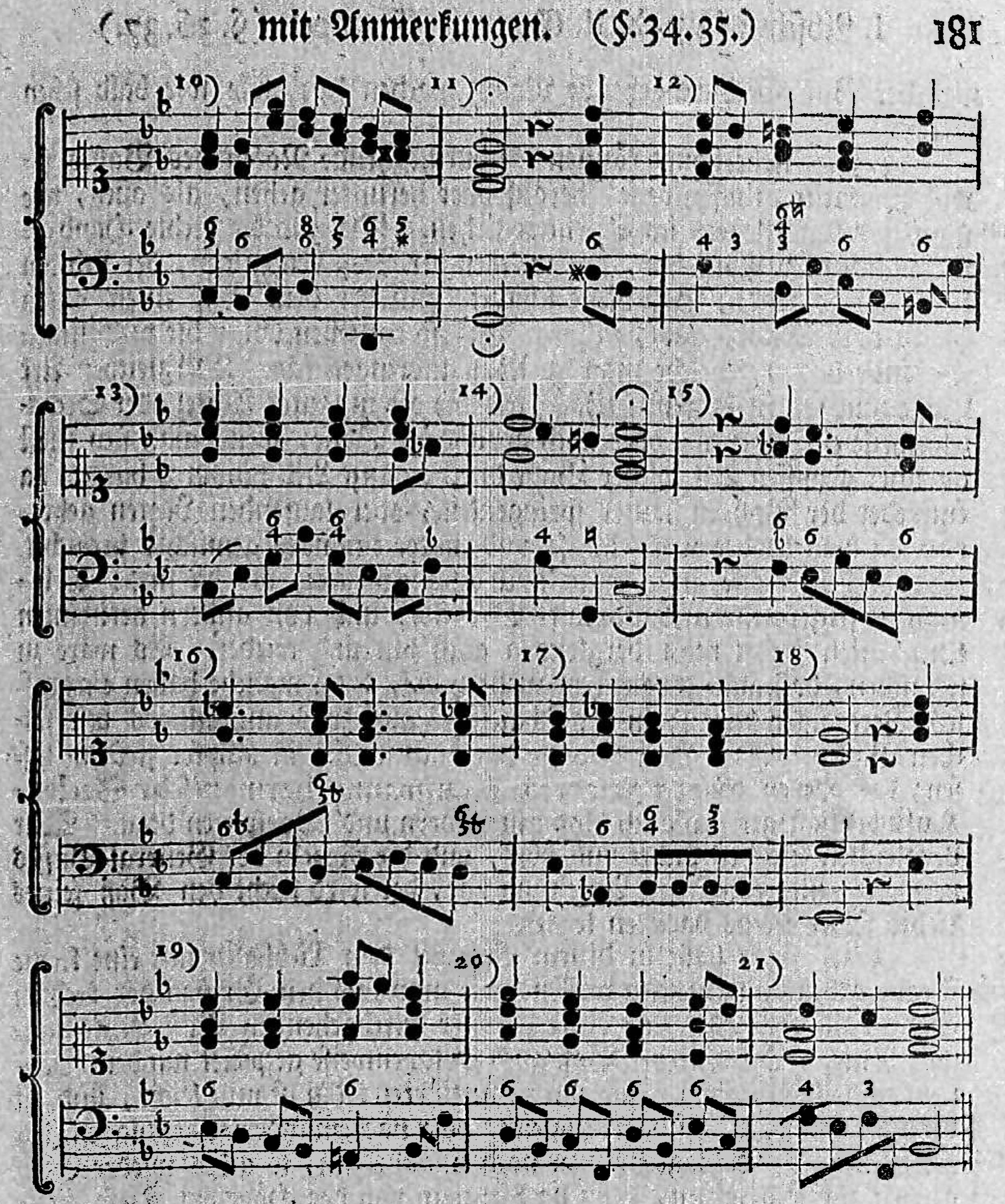
Aussetzung des letzten Exempels mit durchgehenden Noten im Baß.

§. 34. Da wir §. 32. in unserm ins *d dur* versetztem Exempel hie und da im Discant eine durchgehende Note mit untergemischet haben; so wollen wir das letzte Exempel aus *b dur* nun ein wenig im Baß variiren, und einige durchgehende Noten dazwischen setzen, um einen Liebhaber desto vester in den bisher abgehandelten Ziffern zu setzen, und, um der linken Hand eine kleine Ausschmückung zu geben. Die Griffe sind, einige wenige ausgenommen, wie im vorigen Exempel: die ganze Veränderung bestehet nur darin, daß im Baß eine Note nachschläget. Wer nun die vorigen drey Exempel ziemlich wegspielen kan, der kan sich auch an dieses machen, sonsten möchte es ihm noch ein wenig schwer seyn. Weil ich nun, sonderlich in der ersten Hälfte, der rechten Hand eine andere Lage gegeben habe, so habe dienlich erachtet, die Griffe drüber zu setzen. Wer es ein wenig Tact-mäßig spielen wird, dem wird es besser gefallen, als wenn er das Gegentheil thäte. Könte nun diß Exempel etwa bey der ersten Durchlesung dieses Buches von einem noch nicht gespielet werden, der überschlage es, bis er geübter geworden.

Choral-mässig.



10)



§. 35. Die durchgehenden Noten, die hier im Basse vorkommen, sollen uns Gelegenheit geben, etwas davon anzumerken. Weil der Baß oft sehr wenig melodiöses oder singendes an sich hat, sondern mehrentheils aus Viertel oder halben Schlägen bestehet, so gibt es ihm eine nicht geringe Zierde, wenn ihm hin und wieder durchgehende Noten gegeben werden, nemlich solche Noten, wozu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen besondern Griff anzuschlagen. Oft zeiget der Griff der rechten Hand, was

Von den durchgehenden Noten im Baß überhaupt.

was der Baß vor durchgehende Noten machen kan, wie wir bald sehen werden.

Arten derselben; daher die laufende und gebundene Bässe kommen.

§. 36. Ueberhaupt können die durchgehende Noten des Basses sowol gradatim, stuffenweise, herauf oder herunter gehen, als auch, wie man zu reden pfleget, im Sprunge stehen. Da nun die rechte Hand gemeiniglich drey Töne hat, aus welchen der Baß denjenigen, der sich am besten zur folgenden Baß-Note schicket, und der dem Baß einen guten Gang oder Melodie gibt, nehmen kan; so entstehen daher die vielfältigen Veränderungen, welche man im Baß anbringen kan. Dergleichen Art Bässe nun heissen laufende Bässe, weil sie oft in lauter Achtel oder Sechszehntheile einhergehen; oder auch gebundene Bässe, wenn man sich selbst an einer gewissen Art solcher Bässe durchs ganze Lied hindurch bindet, da entweder der Baß in lauter springenden, oder laufenden Noten gehet, oder da man beydes wechselweise und unter einander gemischet brauchet.

Man hat dergleichen auch im Druck.

Dergleichen Bässe findet man auch wol gedruckt, als da sind: **Telemanns fugirende und variirte Chorale**, und von andern berühmten Organisten findet man dergleichen auch hin und wieder. Es wäre zu wünschen, daß man dergleichen mehr hätte, denn manche haben ein grosses Vergnügen daran; in der That ist es auch was anmuthiges mit solchen Bässen. Der Herr **Sorge** hat auch welche in Kupfer stechen lassen; des **Herrn Georg Friedrich Kaufmanns harmonische Seelen-Lust** beschäftiget sich auch bloß mit Liedern und Vorspielen dazu. Wer dergleichen Sachen suchet und übet, und die Regeln des General-Basses verstehet, und eine kleine Anleitung hat, der wird leicht den Baß seines Liedes selber etwas variiren lernen.

Woher der Baß die durchgehende Noten nimt.

§. 37. Ich habe in diesem Exempel dem Liebhaber nur eine kleine Probe geben und anzeigen wollen, wie man aus den Griffen der rechten Hand bald diese oder jene Note zu einer durchgehenden Baß-Note nehmen könte. Oft wird der Baß auch Octavenweise gespielet mit dem Daumen und kleinen Finger, um ihn zu verstärken; diß ist nun leicht, und ist beydes erlaubt, nemlich, sie zugleich, oder nacheinander angeschlagen, hören zu lassen.

Wie die Octaven Anlaß zur Variation des Basses geben.

Schlägt man sie nach einander an, so gibts wieder Gelegenheit zur Variation, denn da kan man von der Höhe zur Tiefe, oder aus der Tiefe zur Höhe gehen. Wo nun die Noten gradatim herauf oder herunter gehen, als in unserm Exempel Tact 15, 16 und 20, da darf man wohl Octaven im Baß nehmen, als im Exempel aus *c dur* §. 1, da kan man mit dem Daumen das ungestrichene *g* und im kleinen Finger gleich das grosse *G* dazu anschlagen, und das die 2 ganze Tacte durch, eben wie auch im 20sten Tact. Diese 3 Tacte können in den Exempeln aus *d dur* und *b dur* auch Octavenweise gespielet werden. Bey Liedern

kan

kan es auch oft angehen, als im Cap. X. §. 4. der 5te Satz, wo der Baß auch gradatim gehet, und an mehreren Stellen. Ja selbst wenn die Noten im Sprunge stehen, kan man bey langsamer Mensur, als bey Vierteln, wohl in der linken Hand Octaven schlagen. Wer aber in unserm Exempel an den angeführten Stellen die Octave nachschlagen, und also aus einem Viertel 2 Achtel machen wolte, der fünge (wie am gewöhnlichsten ist) von der grossen Octave an, und ginge zur ungestrichenen; das Gegentheil ist aber auch nicht gar verboten. Wenige Noten werden alles deutlich machen. Wir nehmen also aus dem *b dur* Exempel §. 27. nur den 15ten und 16ten Tact, und wollen anzeigen, was für Veränderungen bloß durch Octaven zu machen.



wird in Exempeln gezeiget.

Diß alles wird mit dem Daumen und kleinem Finger genommen. Man thut wohl, sich mit solchen Octaven-Sprüngen bekant zu machen, damit man nicht nur lerne eine Octave treffen; sondern auch, wie hier N. 4. und 5. geschehen muß, den Daumen und kleinen Finger lerne fortsetzen. Bey laufenden Bässen ~~werden~~ dergleichen Gänge wol vorfallen. wollen

Vom Fallen in die grosse Octave.

In unserm Exempel §. 34. gehen wir Tact 4 und 9 in die höhere Octave, nemlich *G g*; hingegen Tact 3, 5, 10, 14 und 21 fallen wir in die grosse Octave, nemlich *f F, c C, d D* etc. Diß Fallen in die grosse Octave ist sonderlich kurz vorm Schluß eines Satzes gebräuchlich, als hier Tact 5, 10, 14 und 21, und auch wann die letzte Note eines Satzes in der ungestrichenen Octave stehet, so kan man eben diesen Ton auch in der grossen Octave nachschlagen, wie hier im dritten Tact bey *f F* geschehen.

Von Ausfüllung eines Terzien-Ganges im Baß.

§. 38. Ferner darf man auch im Baß den Terzien-Gang wol ausfüllen, als welches im Discant sehr gebräuchlich ist, dahero denn auch schon Cap. X. §. 7. in der 4ten Anmerkung zweyerley Arten solches zu thun ange-

angezeiget worden. Dieses alles gehet nun auch mit guter Manier im Baß an: denn da kan ich nun die ausgelassene Note gleich an der ersten hängen; oder ich kan sie auch als einen Vorschlag zur folgenden Note machen, ie nachdem es die folgende Baß-Note am besten erlaubet. Da nun im Baß die erste Art, nemlich daß solche Note ohne Griff allein gehet, am gebräuchlichsten und leichtesten ist (vide Cap. X. §. 3. die 2te Anmerkung), so finden wir diese auch in unserm Exempel, Tact 1, 2 und 10 an *c*, und Tact 19 an *d* und *B*. Die andere Art aber, da eine solche Note als ein Vorschlag anzusehen ist, und wozu der Griff, der eigentlich zur folgenden Note gehöret, muß angeschlagen werden, kommt in unserm Exempel nicht vor. Im XVten Capitel §. 1. werden wir davon ein mehreres hören. Wer aber allhier, wenn 2 Achtel einen Terzien-Sprung ausmachen, die ausgelassene Note will mitmachen, der thut am besten, daß er zur tiefsten Note einen **Vorschlag** erwählet, also, daß die erste Note ein Achtel bleibt, und aus dem Vorschlag und der letzten Note zwey Sechszehntheile macht, als Tact 2 bey *dB*, Tact 4 bey *ec*, und *BG*, Tact 6 bey *af* und *ec*, Tact 8 bey *cis A* (hier muß *H*, und nicht *B*, der Vorschlag zu *A* seyn) Tact 11 bey *fis d* (hier muß *e*, und nicht *es*, der Vorschlag zu *d* seyn) Tact 12 bey *es c*, Tact 20 bey *dB*, *dB* und *es c*. Der **Nachschlag** aber schickt sich bey solchen Terzien-Sprüngen am besten, wenn 2 solcher Sprünge entweder heraufwerts als Tact 1 bey *Bdf*, und Tact 13 bey *c es g*, oder herunterwerts, als Tact 13 bey *g es c* vorkommen. Um alles noch deutlicher zu machen, so will die eben angeführte Stellen nach beyderley Arten aussetzen, und zwar erstlich den Terzien-Sprung, hernach den **Durchgang** oder Nachschlag, und zuletzt den Vorschlag dahinter setzen. Das letztere, der Vorschlag, schicket sich hier am besten.

auf zweyerley Art.

Wo sich dazu am besten der Vorschlag,

oder der Nachschlag schicke,

durch Exempel gezeiget.

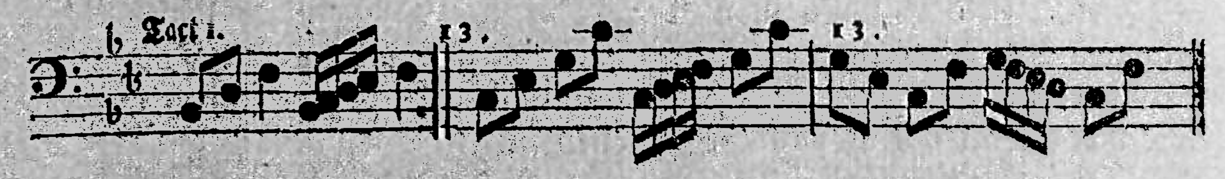
Tact 2. 4.

Tact 6. 8.

Tact 10. 12. 20.

Ein

Ein paar Stellen, wo der Nachschlag sich besser als der Vorschlag schicket, sind folgende:



Aus diesen Exempeln erhellet nun deutlich, was eigentlich eine durchgehende Note, und was ein Vorschlag sey, und daß die durchgehende Note die letzte um nichts verkürzet, sondern sie ein Achtel bleiben lässet; der Vorschlag aber macht das letzte Achtel zu 2 Sechszehntheilen, da man denn bald zur folgenden Note zu gehen hat.

Erinnerung.

§. 39. Man gewöhne sich, den Vorschlag im Baß bey solchen Terzien-Sprüngen am rechten Orte anzubringen; er macht dem Gesange eine Anmuth, und ist dem Durchgange (ob er gleich fast immer von manchem statt des Vorschlags gebrauchet wird) weit vorzuziehen. Doch ist eben nicht nöthig, alle vorkommende Terzien-Sprünge mit durchgehenden Noten oder Vorschlägen auszufüllen; sondern es muß mit Verstand geschehen, damit die Veränderung, welche bey der Music so beliebt ist, hiedurch keinen Abbruch leide; gradatim herauf und herunter gehen, fallen und springen, wechselsweise, daraus bestehet ein wichtig Stück der Veränderung in der Music. Wolte ich nun alle ausgelassene Töne, bey Terzien-, Quarten- und Quinten-Sprüngen, immer mitmachen und durchgehen lassen; so würde nichts, als immer einerley Leyer, herauskommen. Dahero man denn auch Tact 15 nicht nöthig hat, die Terzien-Sprünge von *es* in *g*, und von *g* in *es*, mit *f* auszufüllen, wie auch den 13ten Tact, den man lieber in seinen Sprüngen kan bleiben lassen (daß ich im vorigen Spho die durchgehende Note dazu gesetzt, ist nur geschehen, um zu zeigen, an welchen Stellen durchgehende Noten besser als Vorschläge sind) es möchte zu affectirt herauskommen. Zwang aber taugt nicht in der Music, diese Kunst liebet ein freyes und ein erlaubtes ungebundenes Wesen. Die höchste Kunst in derselben muß natürlich, leicht und ungezwungen herauskommen, oder der Zuhörer hat kein rechtes Wohlgefallen daran. Genug von den Terzien-Sprüngen.

Diese Ausfüllung der Terzie muß weislich geschehen.

Music ist voller Veränderung,

und leidet keinen Zwang.

§. 40. Wir haben oben gesagt, daß der Baß auch wol aus den Griffen des Discants einen Ton nehmen, und ihn nachschlagen darf. Diß ist nun in unserm Exempel auch geschehen, nemlich wenn der Baß eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich hat; so wird die 6 nachgeschlagen. Als Tact 2 bey *dB*, da schläget der Baß die 6 zu *d*, nemlich *B*, nach; Tact 4 bey *e*, schläget der Baß die 6 zu *e*, nemlich *c*, nach, und bey *B* die Sexte *G*. Tact

Von den durchgehenden Noten beym Sexten-Griff,

Tact 6 wird bey *a* die 6 *f*, und bey *e* die 6 *c*, nachgeschlagen, und so auch im 8ten Tact bey *cis*, im 11ten bey *fis*, im 12ten bey *es*, und im 20sten Tact bey *d* und *es*. Es ist aber nicht immer nöthig, daß dieses Nachschlagen der Sexte unter sich geschehe, wie in den bemerkten Tacten vorgefallen; nein, es kan die Sexte auch in der Höhe genommen werden, wie hier im 12ten Tact bey *Hg* zu sehen ist.

item bey $\frac{4}{3}$.

§. 41. Beym Griff $\frac{4}{3}$ nimt der Baß zur Veränderung aus dem Griffe des Discants lieber die 4, als die 3, wie hier Tact 2 bey *cf*, Tact 9 bey *ad*, und Tact 12 bey *dg* geschehen ist. Im 16ten Tact stehet *cf*, da doch im ausgeschriebenen Griffe gar kein *f* zu finden ist, wie kan das angehen? Hierauf antworte: daß über *c*, statt der 6♭, wohl hätte $\frac{6\flat}{\frac{4}{3}}$ stehen können: daher hat denn der Baß auch nicht unrecht daran gethan, daß daß er hier die Quarte zu *c*, nemlich *f*, nachgeschlagen, eben wie Tact 20 bey *cF* geschehen, da *c* auch $\frac{4}{3}$ hätte haben können.

Vom Sprung in die kleine Septime.

§. 42. Im 6ten Tact ist ein Septimen-Sprung, nemlich von *c* nach *b*, angebracht. Diß ist nun auch erlaubt zu thun, wenn die folgende Note es so mit sich bringt. Wer es recht betrachtet, der wird hierin nicht viel ausserordentliches finden: denn wenn das *c* nur Eine Octave höher stünde; so wäre es ein ordentlicher Durchgang von *c* nach *a*.

Variation eines Octaven-Falles.

§. 43. Was die Variation des Octaven-Falles Tact 5 und 21 betrift; so ist diß sehr gewöhnlich, wenn der Satz zu Ende gehen will. Es hätte derohalben auch Tact 14 bey *gG* geschehen können, daß man aus diesen 2 Vierteln vier Achtel gemacht hätte, also: *gfgG*. Im 10ten Tact aber hätte es bey *dD* nicht gut angehen können: denn wenn hier der Baß *dcdD* gemacht hätte, da der Discant $\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{b}\ \bar{a}$ hat; so würden in den beyden ersten Achteln, *dc*, Octaven mit dem Discant herausgekommen seyn. Dergleichen aber sind auch bey durchgehenden Noten zu vermeiden, damit statt einer Zierde kein vitium oder Fehler herauskomme. Im Tact 17 haben wir das *B* viermal in Achtel gesetzet. Diß ist nun wieder eine kleine Veränderung, dergleichen hie und da auch anzubringen ist; in Liedern findet man nun zwar dergleichen nicht viel, aber desto häufiger in andern Stücken, wie mehr als tausend Bässe bezeugen könten. Siehe von solchen durchgehenden Noten im Baß auch Cap. X. §. 8. die 4te Anmerk. und im II. Abschn. Cap. V.

Octaven sind auch bey durchgehenden Noten zu vermeiden.

Nutzen dieser Lehre von den durchgehenden Noten.

§. 44. Diß wäre nun genug von den durchgehenden Noten des Basses in unserm Exempel, und dienet zum Beweis dessen, was Cap. XII. §. 14. gesaget worden, nemlich: daß sich der Baß die Freyheit nehmen dürfe, aus dem Griffe der rechten Hand einen Ton zum Nachschlage zu erwählen. Wer nun ein vernünftiges Nachdenken bey dieser Materie gebraucht,

braucht, der wird, sonderlich wenn er erst ein wenig geübt ist, darin die Grund-Regeln finden: einen gewöhnlichen Baß zu variiren, und nach und nach einen laufenden Baß zu einer Melodie machen zu lernen. Nun ist es Zeit, einmal weiter zu gehen. Ich habe mich bey diesem General-Exempel mit Fleiß ein wenig lange aufgehalten, um einem Liebhaber das Nothwendigste vom General-Baß nach und nach beyzubringen. Indessen wollen wir nun die noch restirende Ziffern auch bald lernen, und uns erstlich die kleine Septime bekant machen.

CAPVT XIV.
Von der kleinen Septime.

Die Septima minor ist ein liebliches Intervallum.

§. 1. Nachdem wir nun die kleine 4 und die kleine 5 abgehandelt haben; so mag anietzo die kleine Septime folgen. Wenn man die kleine 4 und kleine 5, bloß um ihres Wohlklangs willen, zu Consonanzien machen wolte; so hätte die kleine 7 ein gleiches Recht, eine Consonanz zu heissen; denn sie klinget und harmoniret zur 5 und 3 gar lieblich, und hat gar nichts rauhes oder hartes an sich, so, daß sie sehr oft statt der Octave zur 5, 3 genommen werden kan, ja, es kan selbst die Octave manchmal dazu geschlagen werden, wie bald wird gezeiget werden. Die Septima maior, Quarta maior, Nona und Secunda hingegen, weichen viel weiter vom reinen Accord ab, ja, haben zu ihrem Ursprunge einen sehr mangelhaften, und, daß ich so rede, unreinen Accord, und können deswegen mit allem Recht Dissonanzien heissen.

und ist leicht zu finden.

§. 2. Es ist die Septima minor zu allen Tönen gar leicht zu finden, man wird anietzo auch wol nicht mehr lange nachdenken dürfen, um einzusehen, was Septima minor vor ein Ding sey. Wenn wir auf unserer Ton-Leiter pag. 17. von *a moll*, von der untersten bis zur 7ten Stuffe gehen; so finden wir die Septimam minorem zu *a*, nemlich *g*: hingegen die Leiter der dur-Töne gibt uns zu *c* keine kleine, sondern eine grosse Septime, nemlich *b*, als welches *b* nur einen grossen halben Ton niedriger als die Octave *c* ist; die Septima minor aber ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave, denn *g*, die Septima minor zu *a*, ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave *a*.

§. 3. Wir wollen alle kleine Septimen hersetzen:

Alle Septimen in Noten ausgesetzet.



Die Septima minor ist einen ganzen Ton tiefer, als die Octave.

Die ersten acht Septimen sind sehr gebräuchlich; die letztern sieben aber kommen seltener, bey Liedern wenig oder gar nicht vor. Man siehet also hieraus, daß die Septima minor einen Ton niedriger als die Octave ist; und ist leicht zu finden, wenn man nur stehet, wie der Ton heisset, welcher einen ganzen Ton niedriger lieget, als die Baß-Note, darüber die 7 stehet. Z. E. die Septima minor zu *c* ist *b*: denn Einen Ton höher, wäre schon die Octave *c*. Ich denke nicht, daß man anietzo noch eine weitläuftigere Erklärung der Septime von mir verlangen wird. Man könte wol noch sagen: sie bestünde aus einer reinen Quinte und einer kleinen Terzie, als: die Quinte zu *c* ist *g*, nun ist die Tertia minor von *g* das *b*, welches die kleine Septima zu *c* ist. Ich finde aber nicht nöthig, sie auf mehrerley Arten zu beschreiben. Genug, sie lieget einen grossen halben Ton höher, als die Sexta maior.

Ihre Neben-Ziffern sind mancherley.

§. 4. Was nun ihre Neben-Ziffern betrift, so gehöret ordentlicher Weise, nemlich wenn sie allein stehet, oder wenn die 8 gleich drauf folget, oder vorhergegangen, die 5 und 3 dazu. Stehet aber die 6 gleich hinter der 7, und zwar über derselben Note, als: 76; oder gehet die Note, worüber die 7 stehet, im Baß einen Grad höher oder niedriger: so nimt man oft die 3 allein dazu. Ja, da auch wol die Octave zum Septimen-Griff kan genommen werden; so gibts hier ein wenig zu bemerken, damit ich zum Septimen-Griff die rechte Neben-Ziffer nehme. Wir wollen ein klein Exempel davon hersetzen:

Im Exempel gezeiget.



Anmerkungen.

Im 2ten Tact über *d* stehet die 7 alleine, und hat 5, 3 bey sich: im 6ten Tact hat *d* nun auch eine 7 alleine über sich, allein die folgende Note gehet

het nur Einen Grad tiefer, deswegen hat man hier nun die 3 allein dazu genommen. Im 5ten Tact hat das letztere *g* 5/3 über sich. Man findet öfters, daß die 5 oder 3, wenn sie zum Septimen-Griff sollen genommen werden, unter die 7 verzeichnet stehet. Zu dieser 7 ist auch die Octave mitgenommen, und ist also ein vierstimmiger Griff. Im ersten, zweyten und letzten Tact hat das *g* 87, wozu auch die Quinte gehöret; im dritten Tact hat *c* ♭7 8, und leidet die Quinte auch: allein, im 4ten Tact stehet über *d* 76♭, wozu nur die Terzie gehöret. Denn, wolte man zu diesem *d* und zu dem *d* des 6ten Tactes zur Septime die Quinte mitnehmen; so würde der Alt bey *dc* mit dem Baß in zweyen Quinten, *ag*, fortschreiten: dieses aber ist eben so wol ein Vitium, als wenn man zwey Octaven machte. Wenn nun 5 und 3 zur Septime kan genommen werden, so siehet man daraus, daß der Griff mit der kleinen Septime nur eine geringe Aenderung eines reinen Accordes ist: denn an statt, daß ein reiner Accord aus 8, 5, 3 bestehet; so ist hier statt der 8 nur die kleine 7 genommen. Wie denn auch, wie hier Tact 3, öfters gleich nach der 7, über eben derselben Note, die 8 nachschläget, da denn die 7 nichts anders als ein Vorschlag zur Octave gewesen ist. Oder die 7 schlägt nach der Octave als eine durchgehende Note.

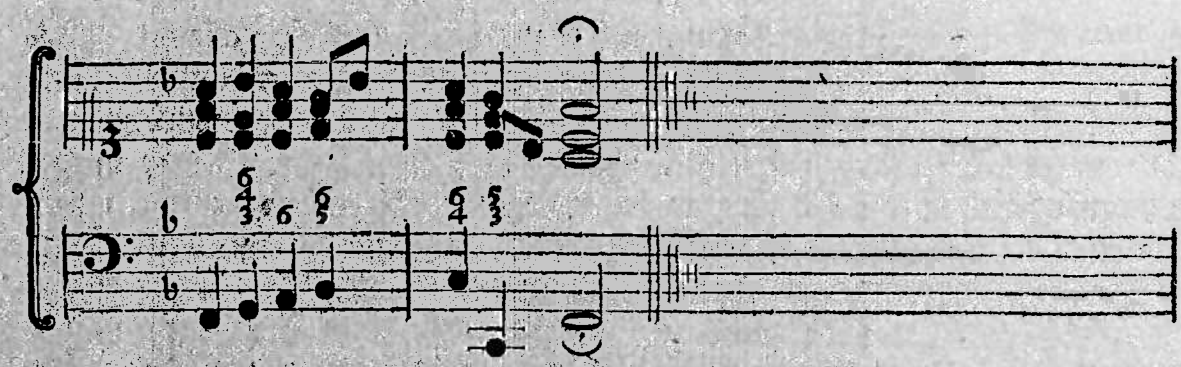
Quinten-Vitium bey dem Septimen-Griff.

Wie der Septimen-Griff nur wenig vom Accord unterschieden.

§. 5. Vom letztern, da die 7 nach der Octave angeschlagen wird, wollen wir zuerst ein kleines Exempel aus *f dur* hersetzen, weil dergleichen nicht nur oft über der Note stehet, sondern auch, sonderlich in Liedern, bey der Cadence kan gemacht werden, wenns auch nicht drüber stehet, und alsdenn als ein Gang zur folgenden Note anzusehen ist, dadurch die Griffe oder Stimmen des Griffes einen bessern Gang bekommen.

Exempel, da die kleine Septima nach der Octave schläget.





Anmerkung. In diesem Fall ist nun die kleine Septime nichts anders, als eine durchgehende Note, aber auch eine solche durchgehende Note, die man zur Haupt-Note machen kan: denn ich kan in diesem Exempel allenthalben, wo 87 stehet, nur die Octave weglassen, und gleich den Septimen-Griff mit 5,3 anschlagen; und dann wäre die Octave hier nur ein Vorschlag zur Septime: daraus siehet man nun die kleine Veränderung eines reinen Griffes und eines Septimen-Griffes. Er mag nun aber so lieblich klingen, wie er will; so muß doch die Resolution nachkommen, und zwar einen Ton unter sich, wie aus unserm Exempel klar zu sehen. Im letzten Tact stehet über C $\frac{5}{3}$ aber die 7 nicht, im Griff aber ist b nach der Octave c gesetzet. Diß kan nun bey allen Cadenzen geschehen, sie bestehe aus $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$, oder aus 43 (vide Cap. XI. §. 10. am Ende), denn da man hier Zeit hat, so gehöret die kleine 7 nach der 8 hier recht zu Hause: dahero gewöhne man sich, bey Liedern die kleine Septime immer nach der Octave nachzuschlagen, wenn im Schluß-Accord eines Satzes oder eines ganzen Liedes die Octave oben lieget. Schliesset aber ein Satz in die Terzie, wie hier im 6ten Tact; so wird in die Septime gesprungen, denn die kleine Septime darf nicht immer vorherliegen, (wie §. 7. soll gesaget werden, und wovon im vorigen Capitel §. 42. nachzusehen).

Aus der 7 kan erstlich wieder eine 4 werden. §. 6. Es kan aus der kleinen Septime auch eine Quarte zur folgenden Baß-Note werden; denn da die Quarte durch diese nachschlagende Septime präpariret worden, so kan sie auch bey dem folgenden Griff, als ein Vorschlag zur Terzie, zierlich liegen bleiben, wie aus diesem Exempel erhellet:





Wenn einem Anfänger dieses Exempel ein wenig zu schwer wäre, wie es denn eben nicht ist, weil ja lauter bekante Ziffern darin vorkommen, so überschlage er es vorerst. Indessen übe er es, so wird es leicht werden; er brauche es zu seiner Speculation. In den beyden ersten Tacten bey *F* thut der Vnisonus besser, als wenn die rechte Hand drey Stimmen gehabt hätte. Der andere Abschnitt wird alles weiter ausführen.

Von der Resolution der kleinen Septime.

§. 7. Ob nun gleich die kleine Septime nicht immer darf präpariret seyn, sondern sich eben wie die kleine Quinte (Cap. XII. §. 18.) bald als eine gebundene (syncopata), bald als eine ungebundene Septime sehen lässet; so muß sie doch nicht ohne regelmässige Resolution bleiben, nemlich sie resolviret **unter sich** (Cap. XI. § 8.), und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn diß ist eine Regel, die bey allen Dissonanzien gilt, nemlich, daß sie in eben der Stimme, darin sie gelegen, resolviren müssen. Indessen resolviren alle Dissonanzien nicht immer **unter sich**, sondern einige resolviren auch **über sich**, wie wir hernach von der grossen Quarte und grossen Septime hören werden. Allein, möchte man sagen, oft stehet ja nach der kleinen 7 gleich die 8, da wird denn doch die kleine 7 **über sich** resolviret; diß ist nun freylich an dem, doch, man wird alsdenn auch gemeiniglich finden, daß die 8 nur als ein Ueberschlag anzusehen, und eben nicht nothwendiger Weise, sondern nur als eine Manier da ist, denn die Resolution der 7 folget doch hernach richtig. Es resolviret sich also die kleine 7 ordentlicher Weise **unter sich**, das ist: der Ton, der die 7 im Griff ausgemachet, gehet einen ganzen oder

Von der Resolution der Dissonanzien überhaupt.

Es resolviret die kleine 7 unter sich.

oder einen grossen halben Ton herunter, als zum Exempel: ist $\bar{c}$ eine 7 im Griffe gewesen; so muß $\bar{h}$ oder $\bar{b}$ darauf folgen. Ist $\bar{f}$ die 7 gewesen; so muß $\bar{e}$ oder *es* drauf folgen. Ist $\bar{b}$ die 7 gewesen; so folgt $\bar{a}$ oder *as* drauf, und so weiter. Diß hat nun seine Richtigkeit, und stehet veste: indessen ist eben nicht nöthig, daß die Resolution gleich bey der folgenden Note sich einstelle: nein; der Baß kan vorhero allerhand Gänge und Veränderungen machen, und dadurch eine 6/5, 4/3, oder 4, oder eine andere 7 einführen, ja, sich so lange aufhalten, wie er will: die Resolution der 7 muß doch folgen; aus $\bar{c}$ muß $\bar{h}$, aus $\bar{f}$ $\bar{e}$, und aus $\bar{b}$ $\bar{a}$ werden, wie aus folgendem Exempel zu sehen, welches aus *g dur* ist, und doch in seiner Vorzeichnung kein *fis* hat. Man findet es wol so; ich sage aber selber, daß es nicht recht ist. Es weichet dazu auch in *f dur* aus, ob schon *f dur* mit *g dur* gar nicht verwandt ist (vide Cap. XIII. §. 28. sqq.); allein, man muß wissen, daß man, sonderlich heut zu Tage, oft in viel entferntere Ton-Arten ausweichet. Indessen ist in diesem Exempel nur bloß auf die Uebung der kleinen Septime gesehen worden.

Doch wird die Resolution zuweilen aufgehalten.

Exempel von der Resolution der kleinen 7.



13)



Falsche Stimmen-Verwechselung.



Die letztern beyden Exempel geben ein Paar Proben von falscher Stim-
men-Verwechselung des 7ten Tactes. Man kan auch, wenn der Baß
aus dem Septimen-Griff vor der Resolution erst einen Griff mit $\frac{6}{5}$, oder
$\frac{4}{3}$ machet, den Septimen-Griff im Discant vierstimmig machen, da man
denn nicht nöthig hat, denselben zu ändern, sondern ihn bis zur Resolu-
tion so vollstimmig zu behalten. Im 7ten Tact siehet man klar, wie
durch die Verwechselung aus dem Septimen-Griff, der Griff $\frac{4}{3}$ und $\frac{6}{5}$ ent-
standen. Im eilften Tact bleibet nun zwar die b7 zu c, das b, nicht lie-
gen, es stellet sich aber doch im 12ten Tact das b wieder ein. Es hätte im
eilften Tact auch wol bleiben können, das wäre eben so gut gewesen, wo
nicht besser; ich wolte hier aber dem Liebhaber einen Vorschmack von der
Ziffer $\frac{4}{2}$ geben, von welchem Griff wir nun bald ausführlicher handeln wer-
den. Er entstehet eben so wol aus dem Septimen-Griff, als $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$, doch fällt
eine kleine Stimmen-Verwechselung dabey vor, wenn der Griff drey-
stimmig ist: wolte ich aber in diesem 11ten Tact meinen Septimen-Griff
zu c vierstimmig nehmen, und c im Daumen dazu nehmen, so könte zu
b alles liegen bleiben, und das vorige nur ohne Aenderung wieder ange-
schlagen werden. Aus den beyden letzten Exempeln der falschen Stim-
men-Verwechselung siehet man, wie die Hände auf und nieder springen,
und wie sie so herum vagiren. Diese unordentliche Bewegung der Hän-
de ist nun verboten, obgleich motus contrarius darin ist; das heisset auch
ein ungeschickter Gang oder vielmehr Sprung, wenn dadurch die re-
gelmässige Resolution einer Dissonanz verhindert wird.

Der Septimen-Griff kan in der rechten Hand zuweilen 4stimmig seyn.

Verwechselung der Stimmen ist hier offenbar.

Der Griff $\frac{6}{4}{}_{2}$ wird angezeiget.

Warum in den beyden letzten Exempeln die Resolution der 7 falsch ist.

Warum zu 76 nur die 3 gehöret,

§. 8. Wir haben §. 4. gesaget, daß, wenn nach der 7 über eben demselben Ton eine 6 stünde, alsdenn nur allein die 3 dazu genommen würde. Dabey merken wir folgendes: Oft bleibet die Note stehen, worüber eine Dissonanz gestanden, und hat die Resolution gleich hinter sich, nemlich die 7 eine 6, die 4 eine 3, und die 9 eine 8. Daher saget man: die 7 resolviret in Sextam, die Quarte in Tertiam, und die None in Octavam. Wann nun 76 über einer Note stehet, so ist solche 7 nicht anders als ein Vorschlag zur 6 anzusehen: und da in vielen Fällen, um keine Octaven zu machen, beym Sexten-Griff die Octave wegbleiben muß, und man bey der Sexte die 5 nicht eher nimt, als bis sie darüber stehet; so darf ich bey der 7, worauf die 6 folget, die 8 oder 5 nicht immer mitnehmen, sondern man nimt die mehreste Zeit nur bloß die 3 dazu. Wer die Quinte oder 8ve hiezu immer mitnehmen wolte, der müßte sich vor Quinten und Octaven schon recht wissen zu hüten. Ferner: wenn zwey oder mehr Sexten-Griffe nach der Reihe kommen; so fället dabey die 5 und 8 gar weg; dahero wäre es auch wol nicht erlaubt, daß man, wenn 76 etlichemal nacheinander motu recto vorkommen, die 5 oder 8 dazu nehmen wolte. Es ist am sichersten, daß man zur 7, dahinter die 6 gleich folget, nur bloß die 3 nimt; die Verdoppelung der Terzie aber kan hier gar schön angehen, wenn in diesem Griff die Terzie oben lieget. Im andern Abschnitt wird mehr davon vorfallen.

und wie hier die 7 nur als ein Vorschlag zur 6 anzusehen ist.

Bey 76 hat eine Verdoppelung der 3 statt.

76 vor der Schluß-Note eines Satzes.

§. 9. Bey Liedern findet man, sonderlich in moll-Tönen sehr oft, daß diese 76 eben vor der Schluß-Note eines Satzes hergehet, und also eine Art von Cadence, oder vielmehr ein Einschnitt, oder ein musicalisches Colon ist. Lieget nun in diesem Fall die 7 oben; so wird nur bloß die Terzie allein dazu genommen: lieget aber die Terzie oben; so kan sie verdoppelt werden. Wir wollen einige Exempel aus dem Hallischen Gesangbuch hersetzen, erstlich da die 7, hernach da die 3 oben lieget. Die grössere Zahl zeiget die Numer, und die kleinere den Satz des Liedes an.

Exempel davon.



1424.


1424. 4.
1435. 3.
1438. 4.
1471. 3.
1506. 4.
1428. 4.
268. 7.
1568. 2.
1451. 1.

Ist in denen moll-Tönen sehr gebräuchlich.

Diese wenige Sätze mögen genug seyn. In den beyden letzten Sätzen lieget bey 76 die Terzie oben, deswegen hat man hier die 3 verdoppelt. Sonsten sehen wir hieraus, wie dergleichen Cadence mit 76 am meisten in moll-Tönen vorfället, über der Sexte minor desjenigen Tones, worin der Satz schliesset, und daß alsdenn die Schluß-Note, welches die Quinte des Tones ist, eine Terzie major über sich hat. Es klinget auch in den moll-Tönen schön, wenn nach der 7 eine Sexta major accidentalis, oder vielmehr eine Sexta superflua folget, als N. 968. ist im 5ten Satz eine solche Sexta superflua, als:

Es folget oft eine Sexta superflua drauf.

Exempel davon.



Exempel da die 7 als ein Vorschlag zur 6 anzusehen.

§. 10. Es kömmt aber 76 auch oft mitten im Satz vor, da es denn einen rechten Vorschlag anzeiget, der zur folgenden Note gehöret, als:





Hier hätte nun im ersten, dritten und vierten Satz auch der Nachschlag stehen können: allein der **Vorschlag** zieret mehr, und wird heutiges Tages recht Mode, ob er gleich einem Anfänger ein wenig beschwerlicher ist, als der **durchgehende Nachschlag** (vide Cap. X. §. 7. die 4te Anmerk.). Im 2ten Satz ist die grosse 7 der Vorschlag zu $\bar{\bar{a}}$. Im ersten Satz stehen die Ziffern **unter** den Baß-Noten, und so findet man es oft, wenn kein Raum zum **drüber** setzen da ist, als hier gehen die Griffe der rechten Hand so tief, daß die Ziffern keinen Platz hatten. Es ist eine Kleinigkeit, die aber dennoch berühren wollen. Im 2ten Satz im 3ten Tact wird $\bar{g}$ und *f*, und im 4ten Tact wird $\bar{\bar{a}}$ und *d* allein ohne Griff nachgeschlagen, deswegen die beyden Mittelstimmen hier einen ganzen Tact haben; das andere ist bekant.

Anmerkungen.

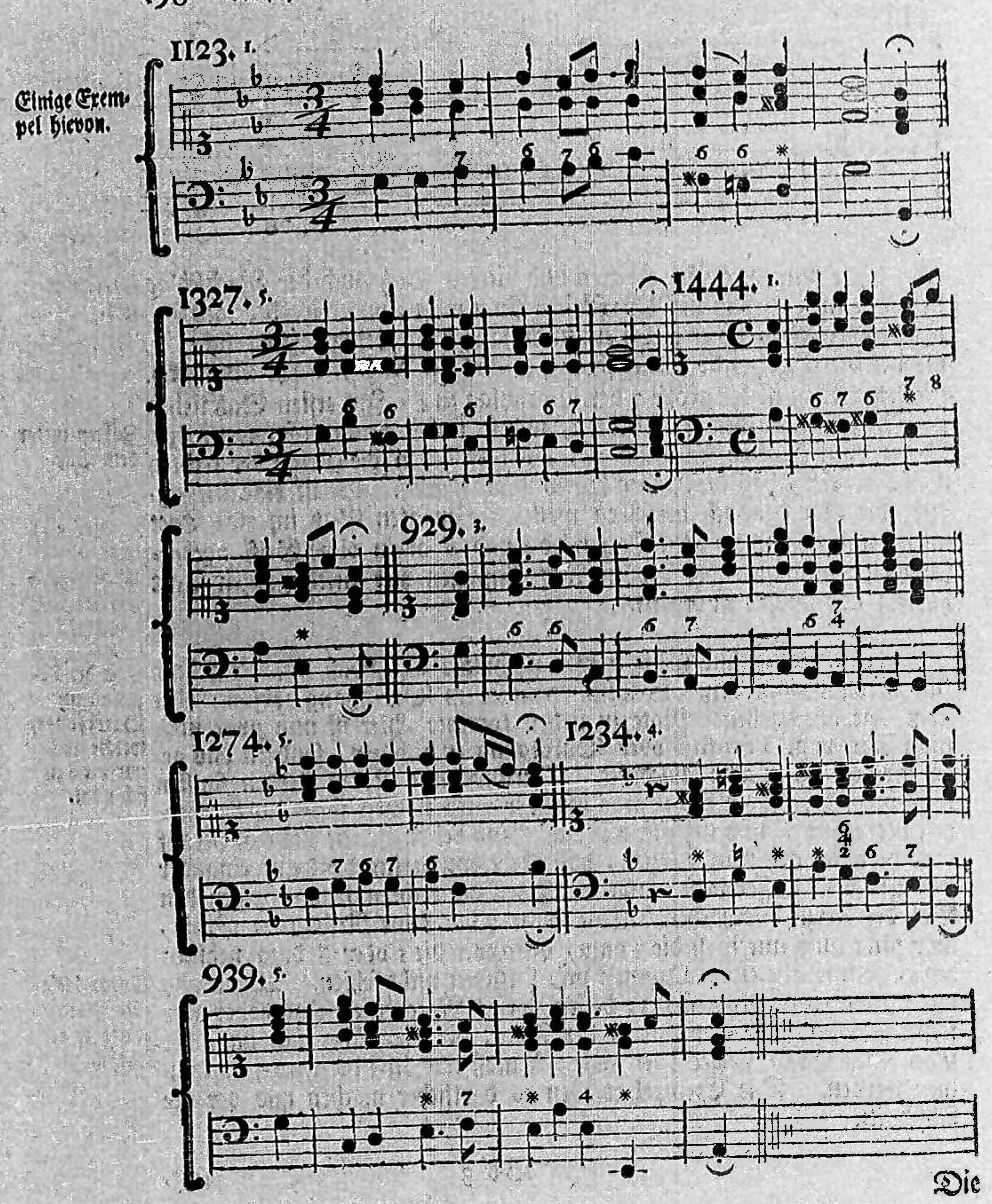
Ziffern unter dem Baß.

§. 11. Wir finden die 7 nun nochmals also, daß nur die 3 dazu kan genommen werden. Nemlich wenn sie im Durchgang vorfällt, oder über eine durchgehende Note zu stehen kommt: Hier ist nun zwar noch nicht Zeit, vom Transitu oder Durchgang zu handeln, sondern das gehöret eigentlich in 2ten Abschnitt. Durchgehende Noten werden sonsten nicht beziffert, iedoch findet man oft über einer solchen sonst durchgehenden Note eine 7, und diß gemeiniglich, wenn beyde Hände zugleich herauf oder herunter gehen in Terzien, das ist, wenn verschiedene auf einander per gradus (stuffenweise) folgende Noten der rechten Hand, gegen den Baß die Terzie ausmachen. Eine solche 7 hat keine Resolution nöthig, man nimt auch nur bloß die 3 dazu, denn wer die 5 oder 8 dazu nehmen wolte, dem würde es an Quinten und Octaven nicht fehlen. Wenn also die 7 über einer Note stehet, dessen vorige Note einen Ton höher oder tiefer gewesen, und wenn nach der Note, die die 7 über sich hat, der Ton einen Grad steiget oder fället; so muß nur bloß die 3 zur 7 genommen werden. Die Exempel werden es deutlicher machen und der 2te Abschnitt.

Von der Septima im Durchgange, welche auch nur die 3 zu sich nimt.

Woran diese 7 im Durchgange zu erkennen.

Einige Exempel hievon.



Die

Die durchgehende Septime nun, ist im ersten Exempel im ersten, im andern aber im dritten Tact, und im dritten Exempel im 2ten Tact, und da, wo die 3 nur allein zur 7 genommen worden. Bey Num. 929. im 3ten Tact finden wir was fremdes, nemlich $\frac{7}{4}$, mit der Terzie oben dazu. Es stehet zwar an dieser Stelle im Hallischen Gesangbuch diese Ziffer 4 nicht unter der 7: weil sie aber an andern Stellen, als gleich im Anfang Num. 1. im 3ten und 7ten Tact, zu finden ist; so habe sie hier mit anbringen wollen. Bey der grossen Septima findet sich die 4 mit der 2 gemeiniglich: weil aber die kleine 7 die 3 zur Neben-Ziffer hat, so ist die 4 eben so gewöhnlich dabey nicht, wenigstens findet man sie im Hallischen Gesangbuch eben nicht häufig, sie könte aber wol noch an manchen Stellen ihre gute Dienste thun. Gemeiniglich lieget bey diesem Griffe die 3 oben, und die 7 und 4 haben nicht allein im vorigen Griff gelegen, sondern bleiben im folgenden Griff auch liegen, wie in unserm Exempel zu sehen. Im Hallischen Gesang-Buch aber bleibet bey N. 1. die 7 nicht stehen, sondern gehet bey geändertem Baß in die Höhe, als:

Vom Griff $\frac{7}{4}\frac{}{3}$ da die Terzie oben lieget.



Exempel davon.

Im 2ten Satz im andern Tact habe die 4 bey der 7 gelassen, weil sie lag, und doch auch liegen blieb.

§. 12. Wir wollen uns hierbey noch ein wenig aufhalten. N. 115. finden wir gleich über der dritten Baß-Note *f* die Ziffer $\frac{7}{3}$, da im Discant die 7 oben lieget, und da an dessen statt bloß auch hätte $\frac{7}{3}$ stehen können, als im Durchgange. Wir wollen diesen Satz, und noch einige andere, wo statt der $\frac{7}{3}$ auch $\frac{7}{4}\frac{}{3}$ stehen kan, hersetzen, damit ein Liebhaber der Harmonie

$\frac{7}{4}\frac{}{3}$ kan statt $\frac{7}{3}$ oft stehen

monie lerne, solche Griffe in der rechten Hand (doch am rechten Orte) dreystimmig zu nehmen, und statt der Verdoppelung der Terzie die 4te zuweilen nehme.

Verschiedene Exempel davon.



Wie die 7 im Griff $\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$

Es ist dieser Griff: $\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$ von $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ wenig unterschieden; es ist statt der 6 nur die 7 genommen worden, dahero könte die 6 auch hier zum Nachschlag gebraucht

gebraucht werden, und umgekehrt, wo $\frac{6}{4}{}_{3}$ stehet, kan die kleine Septime, wenn sie nemlich im vorigen Griff gelegen, auch als ein Vorschlag vorher gehen: als im ersten Exempel aus *es dur* könte beym Griff $\frac{7}{4}{}_{3}$ die 6te, nemlich $\bar{c}$ im Discant nachschlagen; im andern Tact, wo über $\bar{c}$ $\frac{6\natural}{4}{}_{3}$ stehet, könte das $\bar{b}$, als eine Septime zu $\bar{c}$ vorhero wieder angeschlagen werden, und die 6♮ $\bar{a}$ schlüge nach. Daraus ist offenbar, daß die 7, wenn 4 oder $\frac{4}{3}$ darunter stehet, nur als ein Vorschlag zur Sexta maior, wenn sie $\frac{4}{3}$ bey sich hat, anzusehen ist. Wer nun den Griff $\frac{6}{4}{}_{3}$ recht kennet und immer weiß, wo in diesem Griffe die 6 lieget, der kan mit dem Griffe $\frac{7}{4}{}_{3}$ auch leicht fertig werden.

als ein Vorschlag zur 6, im Griff $\frac{6}{4}{}_{3}$ anzusehen.

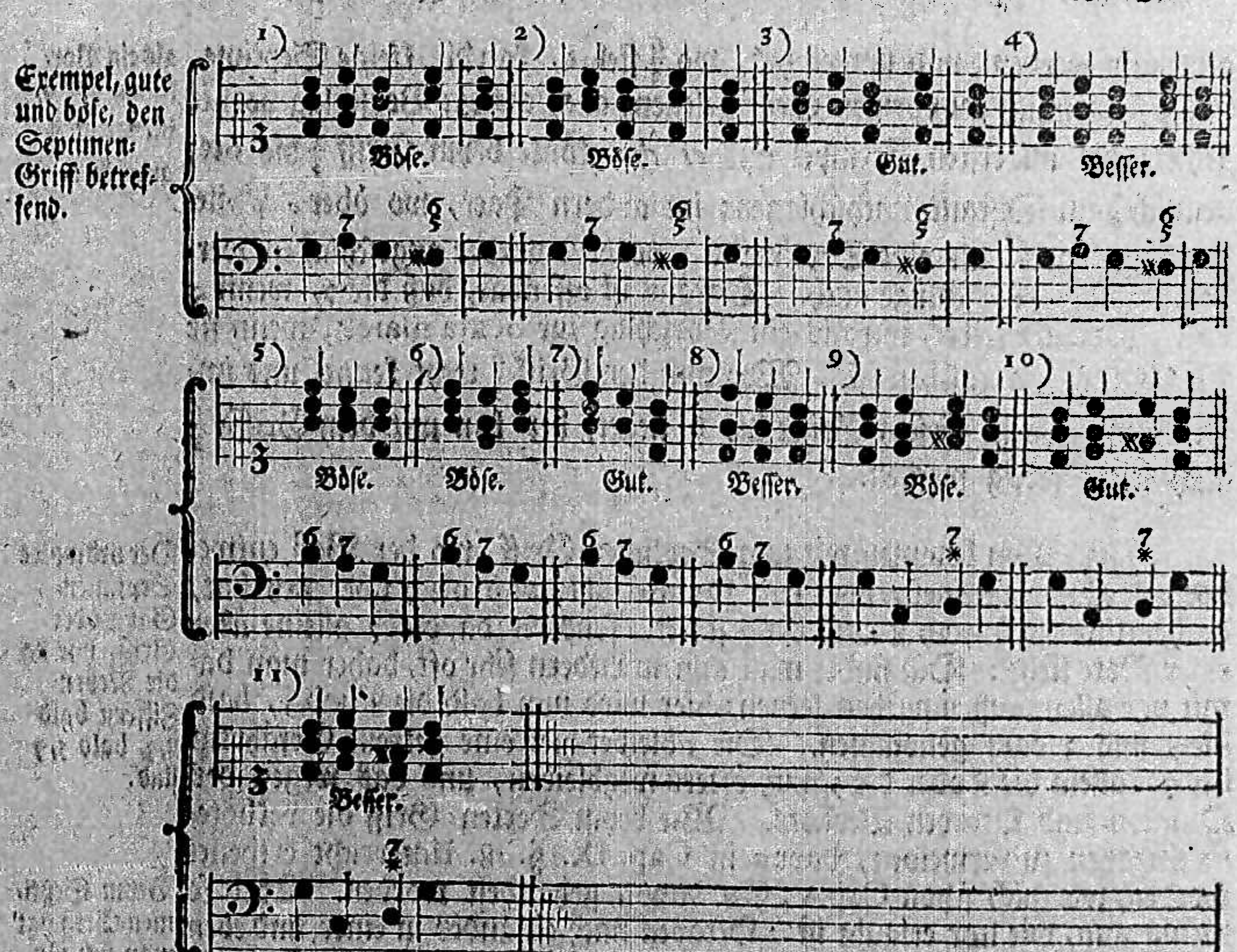
§. 13. Nun kommen wir zum Septimen-Griff, wo der Baß entweder eine Quarte steiget, oder eine Quinte fällt, und die 7 über sich hat, da denn weder 6 noch 8 nach der 7 stehet, sondern da die 7 alleine über einer Note stehet. Diß findet man nun in Liedern sehr oft, daher man damit vor allen muß umgehen lernen; hier wird nun bald die 8 und 3, bald die 5 und 3 dazu genommen. Die 3 bleibet hier eine getreue Gefährtin der 7, allein die 8 oder die 5 muß öfters wegbleiben, und das wegen des Quinten- und Octaven-Verbots. Wie beym Sexten-Griff die verbotene Octaven zu vermeiden, davon ist Cap. IX. §. 18. Unterricht ertheilet worden, wie auch schon Cap. V. §. 4. davon gehandelt worden. Eben so wenig nun, wie mir erlaubt ist 2 Octaven nach einander in einer und eben derselben Stimme zu machen: eben so wenig dürfen sich auch 2 Quinten nach einander, in einer und eben derselben Stimme, hören lassen; das ist, die Mittelstimme, welche einmal die Quinte zur Baß-Note gehabt, darf sie im folgenden Griff nicht zum 2ten mal wiederholen, denn alsdenn ginge sie, wie man sagt, mit dem Baß in Quinten fort. Weil nun hier beym Septimen-Griff bald die 5, bald die 8 kan genommen werden, so könte man hier nicht allein verbotene Quinten, sondern auch gar verbotene Octaven machen, und zwar am allerersten, wenn der Baß und Discant eine gleiche Bewegung der Hände haben, da sie entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, welches der motus rectus ist; wenn motus obliquus da ist, da nemlich die rechte Hand stehen bleibet, und die linke einen Grad höher, so kommen die Quinten auch leicht; dahero sehe man wohl zu, daß man immer wisse, ob auch motus contrarius da ist, denn der ist am sichersten. Ein Paar Exempel werden solches am deutlichsten zeigen: wir wollen wieder gut und böse gegen einander setzen.

Der ordinaire Septimen-Gang oder Griff, wie da die Neben-Ziffern bald 8,3, bald 5,3 sind.

Beym Septimen-Griff hat man sich für verbotenen Quinten und Octaven zu hüten. Wird erläutert.

Auf die Bewegung der Hände ist wohl Acht zu haben.

Exempel, gute und böse, den Septimen-Griff betreffend.



Anzeige, worinn der Fehler in den bösen Exempeln steckt, und wie er zu verbessern.

Das erste Exempel gehet in der Tenor-Stimme mit dem Baß in 2 Quinten bey *d e*. Im andern Exempel gehet der Alt mit dem Baß bey *g a* in 2 Octaven fort: darum sind nun diese beyde Exempel hier nicht recht. Im 3ten und 4ten Exempel sind die Fehler verbessert, da denn im 4ten Exempel die 4 zur 7 ist behalten worden, weil sie gelegen, und auch liegen bleibet. Das 5te und 6te Exempel taugt wieder nicht, denn da gehet im 5ten Exempel der Alt mit dem Baß in lauter Octaven fort: im 7ten ist es corrigiret. Im 6ten Exempel sind nun zwar weder Quinten noch Octaven: allein weil diese 7, die hier im Durchgange stehet, in derselben Stimme, darin sie gelegen, muß liegen bleiben; so ist auch dieses Exempel böse. Das 8te Exempel zeiget die Verbesserung. Bis hieher ist in allen Exempeln motus rectus gewesen. Nun folget auch ein Exempel in motu obliquo. Das 9te Exempel ist böse, denn der Alt gehet mit dem Baß bey *g a* in 2 Quinten zu *c d* fort. Das 10te Exempel zeiget, wie hier die 5 bey Septimen auszulassen; und das 11te Exempel zeiget, wie man allhier besser die 8 dazu nehmen könne.

Allgemeine Regel für Anfänger, was man zur 7 für Neben-Ziffern zu nehmen,

§. 14. Ein Anfänger handelt vorerst am sichersten, wenn er bey gradatim gehenden Noten zur 7, wenn nemlich die 3 oben lieget, die Quinte und Octave weglässet, und nur allein die 3 dazu nimt; lieget die 7 oben, so nehme er motu obliquo und motu recto auch nur die 3 allein dazu. Ist aber motus contrarius da, so nehme er, wenn die 3 oben lieget, zur 7 die 8. Lieget aber die 7 selbst oben, so kan die 5 dazu genommen werden. Diß ist sonderlich zu merken, wenn zwey oder mehr Septimen-Griffe auf einander per saltus (im Sprunge) folgen. Diß geschicht nun oft in Liedern; so wird er bey Untersuchung seiner Griffe finden, daß die 7 richtig resolviret worden, nemlich iederzeit in der Stimme, darin sie gelegen, wie solches in den Anmerkungen der bald folgenden Melodien-Exempeln wird gezeiget werden.

sonderlich, wenn zwey Septimen-Griffe folgen.

Von der gebundenen und ungebundenen Septime.

§. 15. Es ist nicht nöthig, daß unsere kleine 7 immer vorher liege. Nein; es gibt eine **gebundene und ungebundene** Septime; die gebundene Septime, genant Septima syncopata, lieget vorher, und bleibet in derselben Stimme liegen, und resolviret auch darin; die ungebundene Septime aber lieget zwar nicht im vorigen Griff vorher, allein sie resolviret doch in derselben Stimme.

Gang des Basses nach dem Septimen-Griff.

§. 16. Was nun aber im Baß nach der Note, welche die 7 über sich hat, vor eine Note folgen muß, so haben wir schon aus §. 11. gesehen, daß die folgende Note entweder einen Ton höher oder tiefer gehen könne: §. 13. haben wir auch gezeiget, daß, wenn zwey oder mehrere Septimen-Griffe nach einander vorkommen, der Baß alsdenn entweder eine Quarte steiget, oder eine Quinte fällt. Wenn die Resolution der Septime geschehen ist, oder daß die 6 gleich nach der 7 gestanden, so hat man in der Folge der Noten nicht mehr auf den Septimen-Griff zu sehen, dann die 7 hat ihre Abfertigung schon bekommen, nemlich ihre Resolution. Wir merken hier nur noch einmal an, was §. 7 schon deutlich gemacht worden, daß nemlich die Resolution der Septime oft aufgehalten wird, und eine Zeitlang liegen bleibet, da denn der Baß seine Stimme mit den Tönen des Septimen-Griffes verwechselt, und $\substack{6\\5}$, $\substack{4\\3}$ oder $\substack{4\\2}$ einführet, oder auch die 4, also, daß eine Dissonanz die andere ablöset, und doch die Resolution aller dieser Dissonanzien endlich richtig erfolget. Weil nun der Septimen-Griff in Liedern viel vorkömmt, und uns nun die Haupt-Griffe, nemlich der Accord 6, $\substack{6\\4}$, 65, 56, 43, $\substack{6\\4\\3}$, $\substack{6\\43}$, $\substack{6\\5}$, 7, 78, 87, $\substack{7\\4}$, 76, schon bekant geworden sind, so werden wir nicht viel nach Exempeln suchen dürfen, sondern, wer das bisher gelehrte wohl gefasset und geübet hat, der wird die meisten Lieder-Melodien schon spielen können; zur Probe mag einer folgende sechs Lieder nehmen, denen wir einige Anmerkungen beyfügen wollen.

Resolution der Septime wird aufgehalten.

Anzeige, welche Griffe nun schon abgehandelt sind.

CAPUT XV.

Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen.

Das erste Lied aus *e moll*.

§. 1. Das erste mag aus *e moll* seyn, weil wir aus diesem Tone noch kein Lied gehabt haben, es wird uns zu einigen Anmerkungen Gelegenheit geben.

N. 1. Das ist ein theures Wort, daß JEsus ꝛc. Num. 4.





Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Was die Zahlen zu Anfang eines Satzes bedeuten.

1) Diß ist eine ziemlich lange Melodie, und hat 10 Sätze. Weil wir hier bald diesen, bald jenen Satz anführen werden, so habe zu Anfang eines ieden Satzes eine Zahl gesetzet, um den angeführten Satz bald finden zu können. Die Melodie selbst gehet ziemlich hoch, und hat eine Vndecimam in ambitu (nemlich einen Sprengel von eilf Tönen, vide den ersten Theil II. Abschn. Cap. XVII. hin und wieder), sie gehet von *d* bis *g*. Dergleichen Lieder sind aber nicht vor alle Hälse, und schicken sich nicht gut in einer grossen öffentlichen Gemeinde.

Die Melodie hat eine Vndecimam in ambitu.

2) e moll schwerer als g dur.

2) Die Ton-Art *e moll* hat zwar mit *g dur* gleiche Vorzeichnung (vide Cap. II. §. 20.), weil sie aber seltener als *g dur* vorkömmt, so bleibet sie einem Anfänger wol ein wenig fremder; das *dis*, welches darin vorfällt, verursachet ihm ein wenig Beschwerde. Es ist sonst eine liebliche Ton-Art. Was die Ausweichung dieses Liedes betrift, so ist der 4te und 5te Satz in *g dur*, der 6te Satz schliesset in *d dur*, und im 9ten Satz ist *h moll*. Das *e moll* aber lässet sich doch nach *g dur* und *d dur* wieder hören, im 7ten und 8ten Satz. Dabey wir denn anmerken, daß es eben nicht nöthig ist, nicht eher wieder in die Anfangs-Ton-Art zu gehen, als am Ende des Stückes; nein, es kan ein Stück oder Lied in Eine oder mehrere Ton-Arten ausweichen, und darauf wieder in seine Haupt-Ton-Art kommen, und darnach aufs neue wieder in andere Ton-Arten ausweichen, und darauf endlich in seiner Haupt-Ton-Art schliessen. Der 9te Satz, der im *h moll* ist, wird einem Anfänger wegen des Semitonii

Von der Ausweichung dieses Liedes.

Erinnerung.